Alexandru Marcu

valoarea artei în renaştere

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Marcu

valoarea artei în renaştere

Cuvînt înainte de
ALEXANDRU BALACI

Prefaţă de
MANOLE NEAGOE

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1984

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT DESPRE AUTOR

O deosebită activitate de răspîndire a culturii italiene în România a dezvoltat-o catedra de limba și literatura italiană creată în 1913 la Universitatea din București și încredințată profesorului Ramiro Ortiz. Acest mare prieten al României a condus activitatea Catedrei timp de douăzeci de ani (1913—1933). Tot el a întemeiat revista „Roma", în care au fost publicate articole, studii și traduceri din și despre cei mai de seamă reprezentanți ai literaturii italiene. Cultura românească modernă îi este pentru totdeauna recunoscătoare profesorului Ramiro Ortiz pentru traducerea în limba italiană a poeziilor lui Mihai Eminescu și pentru tipărirea excepționalei traduceri a Divinei Comedii *a clasicului literaturii române George Coșbuc. Așa cum a scris cu căldură Ramiro Ortiz, îngrijitor atent al ediției prime a traducerii coșbuciene, autor și al unui luminos comentar: „... nici un popor, în afară poate de cel german, nu se va putea lăuda cu o traducere în care culoarea gîndirii și artei lui Dante să fie redată așa de minunat (pînă la cele mai mici amănunte), ca poporul român care a dat naștere lui George Coșbuc ... „Un alt merit, incontestabil, al profesorului este „descoperirea" talentului deosebit a doi tineri studioși, pe care avea să-i trimită pentru cizelarea și desăvîrșirea studiilor la Accademia di Romania în Roma, George Călinescu și Alexandru Marcu.*

Scanned with OKEN Scanner

Născut în anul 1894, Alexandru Dem. Marcu, cum avea să-şi semneze primele încercări critice, şi-a făcut studiile liceale în „alba" Craiova, şi avea să fie licenţiat al Facultăţii de litere şi filozofie din Bucureşti în anul 1919. Remarcat de Ramiro Ortiz, era recomandat şi admis ca membru-elev (socio) *al prestigioasei instituţii din capitala Italiei, Scuola Romena, care începuse să funcţioneze la 1 noiembrie 1922. Aici, timp de doi ani (1923, 1924), sub semnul grav al lui Vasile Pârvan, personalitate excepţională a culturii româneşti, alături de alţi tineri cercetători şi oameni de cultură, va contribui pozitiv la lărgirea cunoaşterii, în circuit universal, a istoriei şi culturii româneşti. Aici, avea să-şi publice primul său studiu, o exegeză clară a unor laborioase cercetări de arhivă,* Riflessi di storia romena in opere italiane dei secoli XIVe—XV. *Studiul apare în prima din cele două importante publicaţii ale Şcolii Române, „Ephemeris Dacoromana" (Din 1925 va apare, anual, şi cea de a doua publicaţie a Şcolii, „Diplomatarium italicum", cuprinzînd documente inedite din istoria românilor, despre relaţiile dintre români şi italieni de-a lungul veacurilor, rezultate ale cercetărilor în arhivele Italiei, tot atîtea izvoare de informaţie pentru istoria poporului român în raporturile sale cu lumea). Publicaţiile pot fi considerate ca o adevărată mîndrie a ştiinţei româneşti şi au fost primite în mod absolut favorabil în cercurile savanţilor de pretutindeni.*

În anii aceştia romani, urmaţi şi de lungi perioade trăite la Florenţa, Alexandru Marcu a avut prilejul să cunoască reprezentanţi de seamă ai culturii, artei şi literaturii italiene, între care se distinge Giovanni Papini, ca Preşedinte al Centrului italian de studii rinascimentale, căruia îi este dedicată cartea de faţă (apărută în prima ediţie în 1941).

Întors în ţară, va fi profesor la Academia Comercială, conferenţiar la Facultatea de litere şi filosofie, iar din 1933, după plecarea lui Ortiz, titularul catedrei de italiană.

În această calitate s-a dovedit a fi un profesor eminent, deosebit de activ, un răspînditor avizat

Scanned with OKEN Scanner

și talentat al milenarei culturi a Italiei în țara noastră.

Pentru aceasta, el a căutat să desăvîrșească în primul rînd activitatea bibliotecii seminarului de literatură italiană, care a devenit curînd un puternic centru universitar de cultură italiană. Achizițiile judicioase au făcut ca în fondurile respective ale bibliotecii să existe mai mult de cinci mii de volume într-adevăr reprezentative pentru reflectarea poliedrică a complexului fenomen al culturii Italiei. Nu lipseau instrumente principale ale muncii științifice, marea enciclopedie Treccani, dicționare și monografii biografice, bibliografii, principalele istorii ale literaturii italiene (Francesco de Sanctis, Luigi Settembrini, Giuseppe Zonta, Francesco Flora, Benedetto Croce), excepționala Istorie Vallardi (redactată în opt masive volume de către o asociație de profesori universitari: Eugenio Donadoni, Paul Hazard, Giovanni Papini, Galletti Alteracca etc.). Nu lipsea nici măcar pluricentenara Istorie a literaturii a lui Girolamo Tiraboschi. O importanță deosebită pentru bibliotecă o avea colecția completă a clasicilor literaturii italiene, publicată de faimoasa casă editorială La Terza din Bari. (Așa cum se știe, nici o altă colecție de clasici din lume nu se putea compara cu aceea italiană în ceea ce privește erudiția comentariilor și a notelor, a studiilor introductive și prefețelor și, mai ales, cu acuratețea absolut impecabilă a prezentării grafice și a textului edițiilor. Acest corpus complet de clasici italieni constituie, și astăzi, un tezaur al Bibliotecii și un izvor de informații inestimabil pentru studiile italieniștilor români).

Nu lipseau, desigur, din bibliotecă colecțiile, complete atunci, ale celor mai importante periodice italiene („Giornale storico della letteratura italiana", „La Critica", „Rassegna storica del Risorgimento", „L'Italia che scrive", „Leonardo", „Il Frontespizio", „Marzocco" etc). O valoare rară o prezenta colecția revistei „Roma", înființată de profesorul Ramiro Ortiz, și a anuarului „Studii Italiene" al cărui director era el însuși, Alexandru Marcu. Anuarul este într-adevăr prestigios și cele zece

numere, cîte au apărut pînă în 1944, se ridică pînă la înălțimea unei replici a publicațiilor de mare prestigiu științific ale Școlii Române din Roma, „Ephemeris Dacoromano" și „Diplomatarium Italicum".

Se publicau în „Studii Italiene" studii și articole de italianistică și romanistică, recenzii despre cele mai importante și recente apariții din cultura italiană. Un deosebit succes îl avea vasta rubrică Notiziario, *în care erau însumate toate informațiile și știrile despre manifestările din întreaga țară relative la cultura italiană în reprezentarea ei românească.*

Cunosc temeinic această bibliotecă în care mi-am petrecut trei ani, ani de formație intelectuală ce m-au purtat de la întîile preocupări de cultură franceză spre noile orizonturi italiene. Am fost trei ani (1938—1941) „custode" (desigur onorific), al acestei biblioteci în care profesorul ne învăța cum să utilizăm instrumentele bibliografice, fișele, ne introducea cu multă sensibilitate în tehnica cercetării științifice.

În sediul bibliotecii, în anii aceia tineri, se întîlneau de multe ori redactorii, fluturau afișele revistei antifasciste „Cadran", la care se încercau condeiele atît de tinere și de lucide ale unor studenți ca Miron Constantinescu, Mihnea Gheorghiu, Ștefan Popescu, Manea Mănescu, Corneliu Mănescu, Silvian Iosifescu, Mihai Dragomirescu, Victor Iliu. Profesorul cunoștea activitatea custodelui și orientarea revistei și nu a cedat ingerințelor fasciștilor din facultate de a-l îndepărta de la bibliotecă (de altfel, în calitatea lui de decan îndrăznise să arboreze steagul negru, de doliu, la asasinarea lui Nicolae Iorga, deasupra intrării în facultatea pe care o ilustrase geniul marelui istoric român).

Aveam să părăsesc Biblioteca în noiembrie 1941, poarta mea de intrare în lumea și cultura mirifică a Italiei, pentru cinci ani de serviciu militar. Dar neuitate vor fi rămas pentru mine orele de Lectura Dantis *ale profesorului, desigur, unul dintre cei mai subtili exegeți ai capodoperei celui mai de seamă poet al neolatinității. Și, ca un simbol, în*

Scanned with OKEN Scanner

anii aceia aspri, voi fi purtat totdeauna asupra mea, în buzunarul tunicii militare, un exemplar din Divina Comedie, într-o ediție „Diamant", ca o supremă aspirație către luminile iradiante ale culturii care nu pot fi stinse de nici un cataclism. (Să nu uităm că Alexandru Marcu este și traducătorul capodoperei dantești, într-o subtilă, rafinată, extrem de mlădioasă limbă românească. Traducerea lui — ilustrată cu linii fluide, care amintesc de Sandro Botticelli, de Mac Constantinescu — a cunoscut mai multe, succesive ediții). Să reamintim și traducerea, într-o limbă demnă de cronicar, a Decameronului lui Giovanni Boccaccio, precum și cele din Bontempelli, Pirandello, Papini sau Vittorio Alfieri.

Alexandru Marcu a arătat o deosebită înclinare către fenomenul Renașterii, către această gigantească mișcare spirituală, decisivă cotitură istorică în arte, literatură, în știință și filozofie. Încă din zorile sale (Alexandru Marcu îi descoperă antecedente precis figurate în evul mediu), Renașterea a încercat să înalțe o cultură liberă, laică, opusă culturii feudale, culturii scolastice și teologice. Libera dezvoltare a personalității umane, eliberarea de austeritatea și autoritatea bisericii, cultul pentru viața reală, extraordinara sete de cunoaștere, de studiu și de a ști sînt fundamentalele caracteristici ale acestei epoci noi, era care într-adevăr a putut să fie numită a „descoperirii lumii și a omului".

Sensul esențial al acestei noi concepții este un sens interpretativ critic. Există tendința de a se orienta și de a analiza în mod realist lumea și existența. Finalitatea primordială a culturii semnifică satisfacerea deplină a înclinărilor umane. Un splendid optimism, generat de bucuria de a trăi, întovărășește această epocă străbătută de puternicul sentiment al eliberării de aservirea economică și ideologică a feudalismului. În cartea sa fundamentală, Valoarea artei în Renaștere, pe care o retipărește acum Editura Meridiane, Alexandru Marcu demonstrează o cunoaștere profundă a tuturor exegezelor despre această măreață epocă în care un filozof ca Marsilio Ficino nu ezita să afirme

Scanned with OKEN Scanner

că „omul nu vrea pe nimeni superior sau egal lui, el nu tolerează să existe mai presus de sine o Împărăție, din care să fie exclus. Afară numai de starea de Dumnezeu („Solius Dei hic status est").

Cartea lui Alexandru Marcu demonstrează proteismul omului Renașterii, acela care este totdeauna dinamizat de „geniul acțiunii", de multiplicarea personalității în infinite manifestări și forme. Pentru omul Renașterii, pămîntul este mic, cum va fi exclamat îndrăzneţul navigator Cristofor Columb, spațiind cunoașterea umană prin navigarea pe mări necunoscute. Dar pentru Alexandru Marcu Renașterea este echivalentă cu manifestarea artei în orice, de la cizelarea scobitorii de dinți de către marele orafo Benvenuto Cellini, pînă la furtuna apocaliptică a Judecății universale a titanului Michelangelo, dezlănțuită pe pereții Capelei Sixtine.

Cea de a doua teză fundamentală a cărții lui Alexandru Marcu este aceea, deja menționată, a antecedentelor Renașterii, împinsă spre limitele evului mediu, pentru a demonstra perenitatea sufletului omului care își pune întrebări fundamentale de la originea apariției sale, pînă la epoci prezente.

Publicarea Valorii artei în Renaștere semnifică și valorificarea unor pagini revelatorii pentru opera unui strălucit reprezentant al culturii românești din perioada dintre cele două războaie.

ALEXANDRU BALACI

Scanned with OKEN Scanner

Interesul românului pentru Italia este dublu: istoric și cultural. Nostalgia începuturilor ne cheamă lîngă Columnă sau ne împinge cu gîndurile și mai înainte. Cel dornic să se instruiască nu poate să nu fie fascinat de creația artistică a Italiei. Primul român care mărturisește o admirație fără rezerve față de această țară este Miron Costin. În *De neamul moldovenilor*, lucrare alcătuită între anii 1686—1691, istoricul român afirmă: „Ieste țara Italiei plină, cum să zice, ca o rodie, plină de cetăți și oraşă iscusite, mulțime și desime de oameni, tîrguri vestite, pline de toate bivșuguri și pentru mare iscusénii și frumusețuri a pămîntului aceluia, i-au zis raiul pămîntului, a căruia pămîntŭ, orașile, grădinile, tocmélile la casile lor cu mare desfătăciune traiului omenescŭ, nu are toată lumea, supt ceriu blîndŭ, voios și sănătos, nici cu căldură prea mare, nici ierni gréle. De grîu, vinuri dulci și ușoare, untudelemnŭ, mare bivșug și de poame de tot féliul: chitre, năramze, lămîi și zahăr și oameni iscusiți, la cuvîntŭ stătători, peste toate neamurile, neamăgei, blînzi, cu oamenii streini dintr-alte țări nemăreți, îndată tovarăși, cum ar fi cu ai săi, cu mare omenie, supțiri, pentru acéia le zicŭ gentiloni, cum zicŭ grecii celebrii, și la războaie neînfrînți într-o vréme, cum vei afla la Istoria Râmului, de vei ceti de dînșii.

Acéia țară ieste acum scaunul și cuibul a toată
11 dăscăliia și învățătura, cum era într-o vremé la

greci Athina, acum Padova la Italiia, şi de iscusite şi trufaşe meşteşuguri"[1].

Miron Costin n-a fost în Italia, dar ca om de cultură, chiar dacă idealizează unele aspecte, şi-a făcut o imagine surprinzător de exactă pe care ne-o prezintă succint, condensînd totul în trei fraze atotcuprinzătoare. Nu este exclus ca unele dintre informaţiile sale să le fi cules de la Stolnicul Constantin Cantacuzino care îşi făcuse studiile la Veneţia şi mai ales la Padova între 1665—1669. Pe urmele Stolnicului, pe sub lungile porticuri, aceleaşi ca şi acum trei sute de ani, care însoţesc calea dintre universitate şi cel mai de seamă monument al oraşului, au păşit şi alţi români, dar ei nu ne-au mai împărtăşit emoţiile trăite în faţa operelor de artă pe care le-au văzut. Ardelenii au mers, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, la Roma, ca să culeagă din bibliotecile şi arhivele oraşului de obîrşie al neamului documentele istorice şi filologice pe care urmau să clădească o conştiinţă înaltă a originii şi a unităţii neamului răsleţit de tulpină din cauza vitregiei timpurilor.

Dinicu Golescu ne-a lăsat, în primul sfert al secolului al XIX-lea, primele note de drum din Italia. Boierul patriot este însă cu gîndul mai mult spre viitor. De la Veneţia, care-i face o impresie penibilă de ruină şi decădere, şi pînă la Milano, nu vede decît ogoarele bine lucrate, împărţite în patrulatere perfect regulate, canalele de irigaţii, mejdinile, cultivate şi ele cu viţă de vie, fără ca Vicenţa, Verona sau Brescia să-i fi stîrnit măcar o umbră de curiozitate pentru monumentele romane sau moderne ce le împodobesc. Îl impresionează Milano, şi cum ar fi putut să nu-l uluiască această aşezare modernă, în plină expansiune, din moment ce un intelectual ca Stendhal, venit din Parisul luminilor şi nu de la porţile orientului, era uimit de felul în care erau pavate străzile cu dale enorme de granit, perfect îmbinate, în aşa fel încît să nu provoace nici cea mai mică hurducătură carîtelor care treceau peste ele.

---

[1] MIRON COSTIN, *Opere*, E.S.P.L.A., 1958, p. 246.

Scanned with OKEN Scanner

Între 1835 și 1848, într-o serie de „epistole scrise din țări străine unui amic în patrie", care vor forma, apoi, substanța cărții publicate în 1865, sub titlul *Peregrinul transilvan*, Ion Codru Drăguşan admiră și calculează în fiorini, pentru a fi înțeles de cei de acasă, operele de artă pe care le vede, dar toată admirația lui se îndreaptă spre Roma „mama noastră" și spre Traian „părintele nostru".

Primul intelectual care vede, admiră și dorește să-i facă și pe compatrioții săi să înțeleagă este rafinatul Nicolae Filimon. În timpul călătoriei întreprinse în 1858 în sudul Germaniei el alcătuiește primele „Memorii artistice, istorice și critice" din literatura română. Așa cum prin foiletoanele despre muzică a căutat să-i familiarizeze pe cititorii săi cu această artă, la fel și în cadrul memoriilor sale de călătorie întocmește o schiță a școlilor mai însemnate de artă din Europa, cu care ocazie vorbește despre Renașterea italiană. Folosind din plin ghidurile avute la îndemînă, Filimon este și el de părere că „Rafael Sanzio, Michelangelo Buonarroti, Tițian, Paolo Veronese, Correggio și alți mai mulți" sînt „cei mai mari luceferi ai acestei sublime arte", operele lor stînd „pînă astăzi pîn biserici, palate și galerii, ca să arate lumii pînă la ce grad de înălțime poate să se ridice geniul uman"[1].

Interesul pentru artă, pentru istoria artei crește în a doua jumătate a secolului trecut, Renașterea italiană întrunind admirația unanimă și fără rezerve a oamenilor noștri de cultură. Acest lucru este ilustrat în chip superlativ de scrierile lui Odobescu, ale cărui incursiuni savante în mitologia și arta veche ne arată cît de mult a făcut Renașterea pentru a stîrni cultul fără rezerve pentru tot ce a creat antichitatea greco-romană.

Un prim studiu închinat în mod special Renașterii se produce în al doilea deceniu al secolului nostru. Este vorba de *Filozofia Renașterii* de P.P. Negulescu, apărută într-o primă ediție în 1910—1914. Un monument ca dimensiuni și mai ales ca

---

[1] N. FILIMON, *Opere*, E.S.P.L.A., 1957, vol. II, p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

limpezime a stilului, comparabil, pentru frumusețea și logica expunerii, cu cele mai bune tratate de istoria filozofiei din literatura europeană de specialitate.

În perioada interbelică sporesc lucrările despre Renaștere, calitativ și cantitativ. Prima și cea mai interesantă dintre ele este, fără îndoială, *Renașterea la Florența în timpul lui Lorenzo dei Medici și Poliziano* de Ramiro Ortiz, lucrare care a apărut în 1922. Este însă o carte scrisă de un italian în românește. O contribuție românească la cunoașterea secolului al XVI-lea italian o realizează numai la cinci ani diferență Andrei Oțetea. Cercetînd arhivele italiene, istoricul român izbutește să întocmească o monografie originală despre unul dintre cei mai de seamă oameni de cultură ai Italiei renascentiste. Este vorba de lucrarea *François Guichardin. Sa vie politique et sa pensée politique*, apărută la Paris în 1927. Ambele lucrări sînt contribuții savante, datorate unor specialiști prin problematica abordată și prin competența cu care și-au formulat propriile lor puncte de vedere.

Ca lucrări de popularizare, dar în sensul bun al cuvîntului, sînt cele două cărți semnate de C. Antoniade, cărți aproape uitate, scrise cu real talent și meritînd din plin o retipărire.

Cea mai de seamă contribuție la cunoașterea relațiilor culturale româno-italiene de-a lungul veacurilor o constituie studiile întreprinse de Al. Marcu, unul dintre cei mai de seamă italieniști din cultura noastră. Profesor la catedra universitară, istoric literar și critic, Al. Marcu a realizat un număr impresionant de studii și articole, a tradus un mare număr de lucrări din italiană în limba română, cea mai de seamă dintre ele fiind, fără îndoială, tălmăcirea *Divinei Comedii*.

Al. Marcu a închinat o parte însemnată din activitatea sa cercetării diferitelor aspecte ale fenomenului artistic din Renaștere. *Figuri feminine din Renaștere*, carte menită să incite curiozitatea și să atragă cîți mai mulți cititori, vede lumina tiparului în 1939, iar peste doi ani publică două studii: *Realitate și artă în Renaștere*, și *Simțul armoniei*

Scanned with OKEN Scanner

în Renaştere, an în care apărea *Renaşterea şi Reforma* de Andrei Oţetea. În această din urmă carte, autorul şi-a propus să înfăţişeze cititorului român, pornind de la o concepţie materialistă, Renaşterea sub aspect politic, social, economic şi ideologic.

Ca unul dintre cele mai de seamă momente din evoluţia artei europene, Renaşterea prezintă, pentru cel care vrea să-i înţeleagă procesul de închegare şi întreaga sa dezvoltare, un vast cîmp de cercetare. Fenomenul se pretează la interpretări de sinteză care să cuprindă toate manifestările omului Renaşterii, aşa cum a făcut-o A. Oţetea, sau la cercetarea unui singur aspect aşa cum o face Al. Marcu în *Valoarea artei în Renaştere*, carte care apare într-o primă ediţie în 1941.

Al. Marcu îşi începe investigaţia cu definirea „Omului nou al Renaşterii". Punctul de plecare îl constituie, aşa cum era de aşteptat, concepţia lui Jakob Burckhardt. Opinia învăţatului elveţian este citată din primele rînduri, pentru ca pe autoritatea ei să se clădească imaginea omului nou al cărui egoism, individualism exagerat şi exaltare a personalităţii constituie caracteristici esenţiale. Creaţia artistică fără precedent a Renaşterii s-a datorat afirmării personalităţii umane, a „Omului" eliberat de dogmă sau de orice prejudecată menită să-i stînjenească energiile şi talentul. Autorul a ales cu grijă exemplele cele mai elocvente pentru a susţine această idee.

Emanciparea omului, emanciparea femeii, aspiraţia spre o cunoaştere cît mai exactă a propriei sale naturi ca şi a spaţiului înconjurător îl stimulează pe omul „primei renaşteri" să întreprindă paşi hotărîtori în cunoaşterea şi asimilarea valorilor intelectuale ale antichităţii clasice, spre cucerirea unor noi orizonturi spirituale şi materiale în măsură să-i dea o mai mare certitudine a locului pe care-l ocupă pe pămînt şi a locului pe care pămîntul, la rîndul său, îl ocupă în univers.

O altă trăsătură a omului Renaşterii o constituie enciclopedismul cunoştinţelor şi al preocupărilor sale, tendinţa acestuia spre perfecţiune, un aspect al dramatismului existenţei sale, Leonardo fiind

Scanned with OKEN Scanner

exemplul cel mai la îndemînă ca şi excelentul portret pe care Philippe Monnier îl face lui Pius al II-lea (Enea Silvio al cronicarilor noştri), una dintre cele mai reprezentative şi definitorii personalităţi din secolul al XV-lea. Imaginea ideală a unui asemenea om poate fi refăcută pe temeiul celor o sută două calificative pe care autorul ni le pune, rablesian, la dispoziţie.

Renaşterea a însemnat, însă, şi afirmarea demnităţii umane, omul fiind ultima creaţie a divinităţii, „nici divin, nici pămîntean", cum spunea Pico della Mirandola, al cărui destin depinde numai de voinţa lui liberă, purtînd în sine „germenii oricărui fel de viaţă". Al. Marcu precizează că raportul dintre om şi divinitate, aşa cum apare în mentalitatea intelectualilor din vremea respectivă, ar merita un studiu aparte. În cartea sa, el se mulţumeşte să sintetizeze părerile unor învăţaţi în legătură cu această problemă delicată — dacă ne gîndim mai ales la faptul că el o dedicase prietenului său Giovanni Papini, cunoscut pentru orientarea sa mistică —, alegînd cu precădere textele umaniştilor florentini, citatele care să demonstreze că în ciuda cîştigurilor realizate în domeniul spiritual, omul nu căpătase încă o deplină independenţă şi că nici nu poate fi vorba de o „ateizare deplină a vieţii". Au existat gînditori îndrăzneţi, au fost oameni care au admis chiar zeificarea lor, aşa cum a fost papa Alexandru al VI-lea Borgia, după cum în aceeaşi perioadă sînt oameni care merg pe linia unei gîndiri dominate de un pesimism creştin ce-i apropie de înaintaşii lor din evul mediu. Dar, aşa cum remarcă Al. Marcu, „alături de semnele unei religiozităţi tradiţionaliste... se pot constata atîtea altele, de ordin uman, prin definiţie anticreştine", cum se întîmplă în cazul neitalianului Paracelsus. Afirmaţiilor tranşante ale acestuia le sînt opuse comentariile cu iz mistic ale lui Giovanni Papini, acestea din urmă fiind, la rîndul lor, temperate de ideile profesate de oamenii Renaşterii. Ne sînt prezentate cugetările lui Pico della Mirandola şi apoi filozofia lui Marsilio Ficino, cel care s-a străduit să împace pe Aristotel cu Platon

Scanned with OKEN Scanner

și religia cu filozofia, cel care a adus cel mai frumos elogiu „sufletului rațional". Ultima concepție comentată de autor, cu valoarea unei opțiuni delicat mascată, este aceea a lui Leon Battista Alberti, potrivit căreia omul ne apare „drept făurarul exclusiv al propriului său destin", totul petrecîndu-se la acest „genial umanist și creator de frumuseți prin artă" sub zodia grației, „al unei perfecte euritmii și seninătăți, așa cum s-a realizat în viață [...] și cum a tins să-i fie arhitecturile".

Eliberat de prejudecăți, stăpînul propriului său destin, omul Renașterii nu-și putea găsi o mai fericită posibilitate de exprimare a propriei sale personalități decît prin artă și literatură. Așa explică cercetătorul român cauza eflorescenței artistice fără precedent a Italiei secolului al XIV-lea și al XV-lea, vreme în care și mecenatismul depășește tot ce s-a făcut în acest sens în istoria Europei, inclusiv epoca lui Augustus.

Cuceririle realizate de omul Renașterii pe plan spiritual nu-i aduc și sentimentul împăcării cu sine, al certitudinilor care să-l scutească de orice îndoială în legătură cu propriul său destin. Așa cum remarcă autorul, nici una dintre marile personalități ale Renașterii nu s-a putut sustrage „unei dramatice crize spirituale, provocată poate tocmai dintr-un dezechilibru între idealuri", criză „exasperată" de disproporția dintre scopul urmărit și condiția de la care pornea împlinirea acestuia. Cei mai de seamă reprezentanți ai noii orientări filozofice și estetice provin din rîndul unor „pături sociale umile" sau din „cele mai neștiute colțuri de provincie". În scurt timp, acești intelectuali noi se vor transforma într-o „castă de inițiați și tocmai prin ei se pierde contactul cu masele".

În legătură cu personalitatea omului în Renaștere, așa cum ne apare ea în viziunea lui J. Burckhardt — pe care Al. Marcu o îmbrățișează fără rezerve — s-au manifestat multe îndoieli, pornind de la constatarea că și în alte epoci, înainte sau după Renaștere, au existat mari personalități. Cu unele mici corectări și precizări, se poate spune că

învățatul elvețian avusese dreptate. Studiile de istorie economică îi confirmă teza, demonstrînd că schimbările sociale și economice survenite în secolele al XIII-lea și al XIV-lea au avut ca rezultat eliberarea treptată a individului de sub autoritatea formelor de organizare în colectivități închise a lumii medievale.

Noile condiții economico-sociale au creat posibilitatea afirmării personalității nu numai pe plan intelectual, dar și pe cel social-politic. Este vorba de ascensiunea unor oameni de excepție ale căror trăsături încearcă să le surprindă Al. Marcu în cartea sa. Unii dintre aceștia, de condiție modestă, au reușit, datorită talentului lor de militari, sau subtilității lor în mînuirea banului, a lipsei de scrupule, în multe cazuri, să ajungă la conducerea unor orașe-state. Odată obținută puterea, ei nu s-au mulțumit numai cu exercitarea ei, meritul lor, aproape unanim recunoscut, fiind acela de a se fi transformat în cei mai constanți și pretențioși „consumatori" de artă. Adevărata lor glorie n-a constituit-o nici eroismul cultivat în mod deliberat și afirmat fără ezitare în cele mai dramatice împrejurări, nici faptul că au solicitat scrierile care să le glorifice faptele, nici extravaganțele comise în public sau în familie, nici crimele cele mai abjecte pe care le-au urzit cu un rar sînge rece, ci în operele de artă pe care le-au solicitat pentru a-și împodobi monumentele și palatele.

După aceste delimitări necesare și mai ales justificative din punct de vedere ideologic, asupra cărora autorul a simțit nevoia să revină în finalul cărții, urmează șase capitole în care abundă informația menită să demonstreze valoarea artei în Renaștere. Din numărul mare de informații acumulate pe parcursul acestor capitole reiese că activitatea artistică nu s-a rezumat la cîteva centre sau cîteva sectoare ale creației, ci a fost un fenomen prezent în toate manifestările omenești. Armurile, obiectele banale de uz personal, decorațiile pentru care alegorice, menite să dispară odată cu încheierea sărbătorilor, au fost lucrate cu artă neîntrecută de către cei mai de seamă artiști ai vremii,

Scanned with OKEN Scanner

constituind, cele cîte ni s-au păstrat, gloria oricărui muzeu din zilele noastre. Cunoscînd bine Italia, Al. Marcu acumulează, în cartea sa, exemplele cele mai reprezentative pentru a face evidentă o anumită realitate: în vremea Renaşterii s-a produs atîta artă în Italia, de cea mai bună calitate, cum nu s-a creat niciodată şi nicăieri în altă ţară şi nu numai în centrele îndeobşte cunoscute, cum ar fi Florenţa, Veneţia, Milano, Ferrara etc. . ., dar şi în localităţi umile, ignorate, de obicei, de către turistul grăbit de timp. Pienza lui Pius al II-lea, Vigevano, localitate modestă de lîngă Milano, fost domeniu de vînătoare al familiei Sforza, a cărei piaţă centrală s-a construit după schiţe făcute de două personalităţi ca Leonardo şi Bramante, Montelupo şi atîtea altele cuprind monumente sau posedă opere de artă, încît, parcurgînd Italia, poţi avea surpriza să te afli în faţa unei capodopere renascentiste în cele mai modeste aşezări omeneşti. Al. Marcu reuşeşte să sugereze această înflorire artistică fără precedent în istoria culturii europene şi dacă se ţine seama de faptul că mai toate muzeele importante de pe mapamond se mîndresc cu operele de artă produse pe pămîntul Italiei, cititorul îşi poate face o imagine destul de limpede despre valoarea pe care arta a avut-o în această vreme.

Autorul demonstrează că tot sub semnul creaţiei artistice s-au desfăşurat activităţi ca „arta înfrumuseţării feminine", „arta împodobirii unui apartament", „arta grădinilor", „arta înscenării unei festivităţi" sau „arta îndeletnicirilor", fiecăreia dintre acestea fiindu-i consacrat cîte un capitol.

După ce descrie, în aceste capitole, modul în care arta a pătruns în cele mai variate manifestări ale vieţii cotidiene, revine iarăşi la problemele legate de viaţa spirituală a omului Renaşterii. Cele două studii publicate în 1941, *Realitate şi artă în Renaştere* şi *Simţul armoniei în Renaştere*, devin capitolele opt şi nouă din cartea de faţă.

Una dintre trăsăturile fundamentale ale artei Renaşterii o constituie efortul conştient al celor mai de seamă artişti ai timpului pentru realizarea unei armonii depline în cadrul unei reprezentări

Scanned with OKEN Scanner

artistice. Cîştigurile obţinute în acest domeniu, de-a lungul secolului al XV-lea, sînt explicate prin contactul şi prin adîncirea cunoaşterii unor valori ale artei clasice redescoperite de Brunelleschi şi Leon Battista Alberti şi, în mare măsură, prin reînnoirea care are loc pe plan filozofic în urma studierii şi asimilării operei lui Platon. Înainte de a vorbi de influenţa antichităţii, Al. Marcu insistă, chiar la începutul capitolului despre armonie, asupra cauzelor care au provocat o orientare estetică unde binele era identificat cu frumosul, iar frumosul era privit ca un reflex al divinităţii. La baza inspiraţiei lui Brunelleschi şi a altor artişti ai Renaşterii a stat simţul înnăscut al florentinilor pentru armonie. Nu antichitatea a fost aceea care a format gustul lui Brunelleschi, ci monumentele Toscanei, începînd cu cele romanice şi pînă la cele realizate la începutul secolului al XV-lea. Acest simţ înnăscut al florentinilor pentru armonie explică apariţia lui Dante, cel „mai mare arhitect al simetriilor armonice", ridicarea la Lucca şi la Siena a unor monumente care impresionează prin proporţiile lor, prin linearitatea decoraţiilor, cel mai elocvent exemplu, în acest sens, constituindu-l baptisteriul florentin.

Instinctul toscan al lui Brunelleschi, aptitudinile sale şi-au găsit sprijinul teoretic în opera lui Vitruviu. Această interpretare a modului în care s-a exercitat influenţa antichităţii asupra formării spirituale a artistului Renaşterii este remarcabilă. De obicei, s-a urmărit filiaţia iconografică, sau influenţa directă a modelelor antice în formarea unui gust şi a unei înţelegeri noi, pe cînd în interpretarea lui Al. Marcu ceea ce produce o nouă orientare artistică este impulsul interior conjugat cu formarea ochiului în contactul zilnic cu monumente de o rară frumuseţe, rolul antichităţii reducîndu-se, în acest caz, numai la confirmarea teoretică a unei practici foarte vechi. Cupola de la Santa Maria del Fiore este rezultatul acestui proces de sinteză realizat în secolul al XV-lea, iar monumentul care întruchipează idealul de armonie urmărit de artiştii Renaşterii este, după părerea lui Al. Marcu, bise-

Scanned with OKEN Scanner

rica San Spirito, capodopera arhitectonică a lui Brunelleschi.

Leon Battista Alberti s-a străduit să dea noi dimensiuni conceptului de armonie pe care-l identifică cu „simetria liniei unui templu" sau cu o „artă abstractă ca muzica, sau ca geometria". Sesizînd urmările pe care o abstractizare excesivă le poate avea asupra unei arte cum este pictura, Al. Marcu ne poartă la Rimini şi la Urbino, unde noile concepţii despre artă s-au materializat datorită unor mecenaţi ca Sigismondo Malatesta şi Federigo da Montefeltro, ale căror merite sînt unanim recunoscute.

După părerea autorului, abia la sfîrşitul secolului al XV-lea se manifestă în pictură, de data aceasta „sub influenţa modelelor antice", preocuparea pentru compoziţie, menită să ţină seama de un anumit ritm interior despre care ar fi discutat Botticelli cu Leonardo şi pe care l-a realizat Piero della Francesca în *Portretul lui Sigismondo Malatesta* la Rimini, sau Antonello da Messina în *Sfîntul Sebastian*, precum şi problema organizării spaţiului după aceleaşi legi ale armoniei. Pentru a ilustra cu o altă operă ritmarea interioară a unui tablou, este citată *Cina cea de Taină* a lui Andrea del Castagno, dacă nu cumva este vorba, mai degrabă, de o operă a lui Ghirlandaio, realizată în refectoriul de la San Marco, operă prin care pictorul florentin[1] anticipează, cel puţin ca încadrare

[1] Aşa cum se întîmplă în lucrări în care sînt folosite un număr foarte mare de informaţii, autorul comite trei mici inexactităţi: data de 1430 trebuie să fi fost 1450, dacă este vorba de opera lui Castagno (o eroare, deci, de dactilografiere sau de tipar); opera lui Castagno nu se află la San Marco, ci în refectoriul de la Sant'Apollonia, confuzia producîndu-se, probabil, din cauza apropierii, în spaţiu, a celor două monumente; şi la Ghirlandaio şi la Castagno apostolul stă cu capul rezemat pe propria sa mînă, lucru vizibil dacă se are în faţă opera originală sau cel puţin o reproducere în culori, şi amîndoi au aureolă. Deoarece, cu puţin mai înainte, autorul îl plasase pe Castagno în rîndul artiştilor care urmăreau mai degrabă punerea în relief a corpului şi mai puţin armonia compoziţiei, credem că Al. Marcu s-a gîndit la *Cina cea de Taină* a lui Ghirlandaio de la San Marco.

Scanned with OKEN Scanner

a subiectului în spațiul interior pe care artistul îl are la dispoziție, *Cina cea de Taină* a lui Leonardo de la Santa Maria delle Grazie.

De fapt și în pictură au existat preocupări mai vechi pentru compoziție, poate mai puțin evidente ca în alte domenii ale creației artistice, dar este adevărat că aceste preocupări își găsesc un suport teoretic abia spre sfîrșitul secolului, în *Teologia platoniciană* a lui Marsilio Ficino, publicată în 1442, ca și în *De re aedificatoria* a lui Alberti, ultima lucrare fiind scrisă cu un sfert de secol mai înainte, dar publicată abia în 1485.

Aceeași lege a armoniei a guvernat și artele minore sau literatura, în acest din urmă domeniu autorul aflîndu-și argumentele cu ajutorul cărora susține teza primatului toscan. Scriitorii din această provincie au anticipat înfăptuirile Renașterii propriu-zise, opera lor împlinindu-se sub imperiul acelorași necesități ale unei simetrii perfecte, chiar dacă s-a pornit de la concepte medievale, așa cum se întîmplă în cazul *Divinei Comedii*.

Ajungînd la „Școala umanistă", este reliefat rolul pe care l-a avut aceasta în redescoperirea valorilor spirituale ale antichității și marea ei contribuție la emanciparea personalității umane.

În ultimele două capitole, Al. Marcu dezbate două dintre cele mai discutate probleme referitoare la Renaștere: limitele cronologice ale acesteia și definiția conceptului de Renaștere. Cîte dificultăți ridică o asemenea problemă o demonstrează și modul în care discuția este purtată de Al. Marcu de la un capitol la celălalt, cu reveniri și precizări izvorîte din nevoia de a clarifica și de a desprinde din noianul de date și interpretări ceea ce i se pare a fi caracteristic și determinant pentru definirea acestei perioade.

Referindu-se la limitele cronologice ale Renașterii, Al. Marcu restrînge discuția, în capitolul al X-lea, numai la contribuția învățaților italieni, cu o singură excepție, francezul Philippe Monnier.

Prima părere citată este aceea a lui G. Papini care fixează limitele Renașterii între 1304, cînd se naște Petrarca și își începe Dante poemul, și anul

Scanned with OKEN Scanner

1564, anul morţii lui Michelangelo. Sînt comentate punctele de vedere ale unor învăţaţi italieni, asemănătoare cu acela al lui Papini, apoi opinia lui Monnier care fixează ca limite moartea lui Petrarca şi *Cina cea de Taină* a lui Leonardo şi, în fine, părerea lui Mario Salmi. Acesta din urmă protestează împotriva lărgirii limitelor Renaşterii, mai ales împotriva descoperirii unor Renaşteri „în evul mediu, cîtă vreme nu este vorba decît de reluări, cu totul felurite şi de necomparat în nici un fel cu adevărata Renaştere" [...]Salmi nu este de acord nici cu acei catolici „care o consideră drept expresia unor idei creştine, în forme antice".

Autorul abandonează în acest loc problemele de cronologie pentru a discuta semnificaţia Renaşterii pe plan spiritual, ca să revină, la începutul ultimului capitol, asupra aceleiaşi chestiuni de delimitare în timp a fenomenului supus cercetării. Reacţia autorului este provocată de părerile formulate de Konrad Burdach asupra Renaşterii.

Pentru a înţelege mai exact despre ce este vorba se impun cîteva consideraţii succinte de ordin istoriografic. Vasari considera că reînvierea pe plan artistic începe în Italia cu opera lui Giotto. Pe planul mentalităţilor, cel care trasează o linie de demarcaţie între evul mediu şi antichitatea clasică şi formulează pentru prima dată ideea unei resurecţii spirituale pornind de la modelele clasice a fost Petrarca. Umaniştii italieni, în special florentinii, sînt aceia care descoperă şi publică în ediţii critice textele antice, ceea ce este echivalent cu cultivarea savantă a limbilor latină şi greacă.

Meritele umaniştilor italieni au fost unanim recunoscute timp de secole. Datorită eforturilor întreprinse de ei a reînviat cultura antică şi din contactul cu aceasta s-a ajuns la rezultatul fericit al rafinării gustului europenilor, după cum credeau doi luminişti ca D. Hume şi E. Gibbon. Voltaire nu ezita să le atribuie italienilor monopolul geniului, să le recunoască acestora meritul de a fi smuls Europa din negura şi ignoranţa veacurilor de mij-

 loc.

Scanned with OKEN Scanner

Contribuţia umaniştilor italieni nu a fost minimalizată nici măcar atunci cînd romanticii reabilitează valorile artistice ale evului mediu. În această atmosferă de admiraţie fără rezerve faţă de opera umaniştilor italieni şi faţă de creaţia artistică a Renaşterii italiene, Burckardt defineşte pentru prima dată acest fenomen ca o perioadă distinctă în istoria culturii europene. Această recunoaştere a făcut prozeliţi, dar a constituit şi impulsul pentru alcătuirea unor lucrări care neagă parţial tezele lui Burckhardt sau devin violent contestatoare. H. Thode dă tonul atunci cînt susţine că individualismul exagerat al omului Renaşterii, una din tezele fundamentale ale cărţii lui Burckhardt, îşi are rădăcinile în misticismul evului mediu, vreme care a determinat apariţia unei personalităţi de talia lui San Francesco d'Assisi, omul căruia i se datorează reconcilierea religiei cu natura[1]. Renaşterii îi sînt negate toate meritele, iar limitele cronologice ale unei reînnoiri spirituale erau împinse înapoi, în prima jumătate a secolului al XIII-lea. Acest punct de vedere se impune după apariţia excelentei monografii scrise de P. Sabatier[2]. Sub influenţa lui Thode, Konrad Burdach, unul dintre puţinii autori de peste Alpi pe care-i aminteşte italienistul român, a considerat Renaşterea ca o prelungire firească a evului mediu, rezultat al unei evoluţii lente şi organice fără nici o legătură cu antichitatea[3]. Karl Neumann avea să meargă şi mai departe atunci cînd afirma că antichitatea clasică a fost incapabilă să provoace o reînnoire artistică, exemplul care ilustrează această teză fiind Bizanţul şi arta sa lipsită de valoare[4]. De aici şi pînă a-i considera pe toţi marii artişti ai Italiei ca descen-

---

[1] H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfange der Kunst der Renaissance in Italien*, 1885.

[2] P. SABATIER, *Vie de St. Françoi d'Assisi*, Paris, 1894.

[3] K. BURDACH, *Vom Mittelalter zur Reformation*, Halle, 1893.

[4] K. NEUMANN, *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur*, în „Historische Zeitschrift", XCI (1903), p. 215—232.

Scanned with OKEN Scanner

denți ai longobarzilor sau ai goților n-a mai rămas decît un pas, care a și fost făcut înainte de cel de-al doilea război mondial. Francezul Louis Courajod și flamandul Fierens-Gevaert au depus eforturi pentru a demonstra preeminența artei burgundo-flamande, Renașterea producîndu-se, după opinia lor, mai întîi la nord de Alpi, ca după aceea să treacă în Italia[1].

Unii medieviști, ca Charles Homer Haskins sau Franz von Bezold, după cercetări laborioase, au ajuns la concluzia că Renașterea a avut loc în secolul al XII-lea[2]. În lumina acestor studii, n-a existat nici un hiatus între antichitate și evul mediu, limba latină a fost folosită fără întrerupere, iar scrierile antice n-au fost date uitării, lucru evident pentru oricine frunzărește primele volume din masiva colecție de izvoare *Monumenta Germaniae Historica*[3].

Ca și Mario Salvi sau alți cercetători ai Renașterii, Al. Marcu nu este de acord cu cei care consideră că Renașterea își are rădăcinile în evul mediu și nu acceptă existența unor renașteri înainte de secolul al XIV-lea. În viziunea italienistului român, Renașterea ca fenomen spiritual nu apare ca un tot unitar și într-un egal proces evolutiv, ci ca o alternare de valori. Urmărind raportul ce se poate „stabili între creația literară și cea plastică", Al. Marcu este de părere că secolul al XIV-lea marchează începutul prerenașterii (proto-

[1] L. COURAJOD, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre* (1887—1896), vol. I—III, Paris, 1899—1903; H. FIERENS-GEVAERT, *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres de Flandres*, Bruxelles, 1905.

[2] C. H. HASKINS, *The Renaissance of the 12 th Century*, Cambridge, 1927; F. VON BEZOLD, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn, 1922.

[3] Pentru o ușoară orientare în problematica și vasta bibliografie a Renașterii, de consultat E. PANOFSKY, *Renaștere și renașteri în arta occidentală*, Meridiane, 1974; W. K. FERGUSSON, *The Renaissance in historical thought. Five Centuries of interpretation*, Boston, 1948; și o serie de studii realizate de același autor și publicate sub titlul *Renaissance studies*, Harper Torchbooks, 1970; J. DELUMEAU, *La civilisation de la Renaissance*, Arthaud.

Scanned with OKEN Scanner

renaştere, cum avea s-o numească mult mai tîrziu V. Lazarev), datorită unor opere literare care nu vor mai fi egalate în secolele următoare. Secolul al XIV-lea „a cunoscut problemele de cultură şi de artă, pe care secolul primei Renaşteri le va intensifica la maxim", secolul al XIV-lea reprezentînd „o epocă de interiorizare prin literatură şi secolul al XV-lea, al Renaşterii de început, drept o epocă de exteriorizare prin arte plastice". Renaşterea propriu-zisă începe, aşadar, în secolul al XV-lea, epoca „de aur a artelor plastice".

De la începutul Renaşterii are loc un intens proces de intelectualizare a creatorului de artă, fie că este vorba de literatură sau de artele plastice. Acest factor a influenţat decisiv mentalitatea artistului. El nu mai este un simplu meşteşugar care execută sîrguincios comenzile pe care le primeşte, Mantegna sau melancolicul Botticelli sînt intelectuali de rasă, cu preocupări literare şi filozofice, participă, atunci cînd este vorba de florentini, la discuţiile care au loc în anturajul Medicilor, cultivă prietenia umaniştilor, atelierele unora dintre ei, cum este acela al lui Botticelli, se transformă în veritabile academii, iar în arta lor, aceşti artişti intelectuali au urmărit întruchiparea unor idealuri, a unor principii filozofice. Această nouă orientare are ca rezultat nu numai îmbunătăţirea statutului social al artistului italian, pe care-l va invidia Dürer, dar şi o evoluţie a picturii care va atinge culmi greu de depăşit în opera lui Rafael şi Leonardo. Din modul în care-şi concep şi îşi privesc opera, avem dovada certă că ne aflăm în faţa unei atitudini noi, diametral opuse conceptelor medievale, o atitudine născută din contactul cu antichitatea a cărei moştenire spirituală a fost filtrată prin sensibilitatea şi raţiunea umanistului florentin.

Nu acelaşi efect benefic l-a avut intelectualizarea şi în domeniul creaţiei literare. Inspiraţia, trăirea autentică au fost puse în cumpănă de cultivarea savantă a gramaticii şi de proliferarea unui simbolism mitologic, creaţia poetică devenind o operă încifrată al cărei sens nu-l poate descoperi decît un iniţiat. Umanistul triumfă asupra poe-

Scanned with OKEN Scanner

tului, exemplu fiind Lorenzo Magnificul a cărui operă poetică nu este altceva decît o searbădă transpunere în versuri a ideilor platoniciene. Meritul acestor poeţi savanţi a fost acela de a fi cultivat virtuţile poetice ale limbii latine după legile prozodiei poeziei clasice.

În ultimele pagini ale cărţii sale, Al. Marcu regretă faptul că majoritatea învăţaţilor care s-au ocupat de Renaştere au tratat numai tangenţial fenomenul literar. Cu această ocazie, el ne lasă să înţelegem că prietenia lui cu G. Papini nu s-a rezumat numai la recunoaşterea erudiţiei reciproce. Cei doi prieteni au discutat nu o dată „oportunitatea unei revizuiri de valori, care să îndreptăţească o nouă carte despre Dante", pe care Papini a şi realizat-o, ca şi o revizuire a raportului „dintre valorile plastice şi cele literare" şi „alternarea ciclică a acestor valori". Acest punct de vedere, chiar dacă n-a fost cunoscut de cercetătorii Renaşterii, reprezintă unul dintre cele mai de seamă rezultate ale studiilor întreprinse de Al. Marcu, din moment ce s-a ajuns la concluzii similare în istoriografia problemei de după apariţia lucrării sale.

Dacă există o alternare a valorilor plastice şi poetice, se poate identifica, în schimb, o unitate de concepţie, sau mai degrabă o continuitate organică în evoluţia arhitecturii simbolizată de modul coerent în care au fost construite monumentele toscane începînd cu Santa Maria del Fiore (ridicată între 1296—1461). Faţada de la Santa Maria Novella este cea mai elocventă ilustrare a acestei „continuităţi organice de forme". Partea inferioară, începută „în forme tipice pentru stilul romanico-gotic", a fost continuată în partea superioară de L. Battista Alberti, care a acceptat colaborarea cu un stil depăşit izbutind să asigure monumentului „acea continuitate, pe care n-a desfiinţat-o nici la Rimini, în catedrala lui Sigismondo Malatesta".

Cronologic, Renaşterea începe în secolul al XIV-lea şi se încheie, după părerea lui Al. Marcu, în secolul al XVI-lea, admiţînd şi existenţa unor

antecedente „mai nesimțite" și unele consecințe „mai pierdute".

Cît privește conceptul despre Renaștere, cuprinderea unui fenomen atît de complex într-o definiție i se pare lui Al. Marcu a fi una dintre dificultățile aproape de netrecut pe care le întîmpină istoricul. Remarcînd progresele făcute de cercetătorii italieni în această privință, el citează și comentează părerile lui Rossi sau Italo Siciliano care i se par că surprind cel mai expresiv complexitatea fenomenului, amintește și definiția lui Papini, a cărui obiectivitate se „resimte de convingerile sale religioase", și fără a nega faptul „că Renașterea a fost în primul rînd o atitudine spirituală", susceptibilă să-și pună toate problemele vieții, Al. Marcu îl îndeamnă pe cititor să vadă în ea un fenomen de sine stătător, care trebuie studiat „prin oamenii, ideile, atitudinile, formele și creațiile sale".

Deoarece în secolul al XV-lea pictura și sculptura cunosc o înflorire excepțională, aceste arte îi vor imprima un caracter precumpănitor estetic și justifică definirea Renașterii ca „o formă de civilizație care a acceptat supremația valorilor de artă asupra celor morale, religioase, literare sau chiar intelectuale", afirmație ce ne explică alegerea subiectului și justificarea lucrării realizate de Al. Marcu.

Pornind de la ideea că Renașterea este în primul rînd florentină și după aceea italiană, Al. Marcu se înscrie în rîndul celor care văd în acest fenomen cultural triumful omului, al rațiunii umane. Privită în acest fel, Renașterea înseamnă izbînda spiritului logic, ordonat și echilibrat al latinului și grecului — deci al europeanului — împotriva spiritului mistic și abstract al orientalului. În confruntarea milenară dintre Asia și Europa, s-a încercat o subordonare pe plan spiritual a unei părți de către alta, fără ca din influențele reciproce să se producă osmoza din care să rezulte o nouă sinteză în măsură să se impună în mod egal celor două părți. Arta bizantină poate fi considerată ca o supremă concesie pe care greco-latinul o face spiritului asiat, dar arta islamică, preluîndu-i mo-

Scanned with OKEN Scanner

delele, în faza de formare, se depărtează după aceea de sursă pentru a-şi reveni în matca proprie, şi prin iconoclasm este pe punctul de a cuceri partea răsăriteană a fostului Imperiu Roman. Cu ajutorul Romei, Occidentul a încercat o primă *renovatio* în vremea lui Carol cel Mare, producîndu-se astfel o primă apropiere a europeanului de sursele propriei sale civilizaţii, dar această încercare n-a dus la o schimbare în profunzime. Vichingii şi maghiarii dezorganizează o lume care-şi căuta forme originale de organizare şi de expresie, din care cauză eforturile vor fi reluate pe plan artistic sub influenţa Bizanţului, influenţă copleşitoare, mai ales în pictură, pînă în zorii artei moderne care răsar pe pămîntul Italiei.

Este adevărat că înnoiri se produc şi în oraşele din Flandra şi Burgundia, dar ele pornesc de la alte premise şi evoluează pe căi proprii, deosebite de cea pe care se dezvoltă reînnoirea spirituală pornită din Italia. Ca efort dramatic de revenire şi de reintegrare a unor valori specifice structurii spirituale a europeanului, Renaşterea este opera italienilor. Este greu de acceptat ideea după care Mantegna „nu numai că a acceptat influenţa flamandă în unele cazuri, dar a şi absorbit-o într-o asemenea măsură, încît opera lui «seamănă din cînd în cînd cu aceea a lui Jan van Eyck»". La 20 ani, cînd primeşte prima comandă importantă, artistul padovan avea o concepţie clară şi o viziune proprie care-l diferenţiază de tot ce se crease pînă la el în pictura italiană şi nici nu părăsise Padova pentru a face studii după opera lui Van Eyck, de care-l desparte o lume întreagă.

Cît de importantă şi de înnoitoare este Renaşterea italiană o mărturisesc două personalităţi ca Dürer şi Luther, opinia lor fiind cea mai convingătoare şi autorizată mărturie. Călugărul bigot şi rudimentar, chiar dacă a făcut enorm pentru limba literară germană, se sperie în faţa revoluţiei produsă la sud de Alpi, al cărei sens îi scapă, şi o condamnă vehement, în timp ce artistul se străduieşte să-i familiarizeze pe conaţionalii săi cu
 cuceririle artistice italiene care-l fascinaseră. Spaima

Scanned with OKEN Scanner

călugărului au trăit-o și unii conducători politici ai vremii. Revoluția de la sud de Alpi însemna o răsturnare radicală a valorilor, care le amenința propria lor autoritate. Celebrul jaf al Romei din 1527 este interpretat de unii istorici ca o încercare de a stăvili un proces evolutiv și de a încadra activitatea artistică și intelectuală în canoane care s-o facă inofensivă.

Al. Marcu a rămas imun față de toate interpretările care minimalizau aportul Florenței și al Italiei, admirația lui neclintită pentru anumite valori exprimînd credința sa în destinul luminos al omenirii. Să nu uităm că opțiunea lui se manifesta într-un moment în care acest destin era amenințat mai mult ca oricînd.

MANOLE NEAGOE

OPERA LUI ALEXANDRU MARCU

ÎN VOLUME:

Conspiratori și conspirații în epoca renașterii politice a României, 1848—1877, București 1930; *Itinerar adriatic*, Craiova, 1937; *Figuri feminine din Renaștere*, București 1939; *În Dalmația*, Craiova, 1939; *Ugo Foscolo*, București, 1940; *Valoarea artei în Renaștere*, Craiova, București, 1941, *Aspecte italiene (Schițe, studii, amintiri)*, București, 1942; *Momente de artă și cultură italiană în România*, Timișoara, 1943; *Valoarea artei în Renaștere*, ediția a II-a, București, 1943; *Il valore dell'arte nel Rinascimento*, Florența, 1943; *Istoria literaturii italiene*, vol. I, *Originile, Dante, Petrarca*, București, 1944.

TRADUCERI:

VITTORIO ALFIERI, *Mirra, Tragedie în cinci acte*, 1943; GIOVANNI BOCCACIO, *Decameronul*, vol. I—III, București, Cartea Românească, 1932; MASSIMO BONTEMPELLI, *Dea nostra. Comedie în patru acte*, 1943; ERNESTO BUONAIUTI, *Sfîntul Augustin, Profil*, București, 1943; GABRIELE D'ANNUNZIO, *Fata lui Iorio. Tragedie pastorală în trei acte*, București,

Scanned with OKEN Scanner

1943; DANTE, *Infernul*, Craiova, 1932; DANTE, *Purgatoriul*, Craiova, 1933; DANTE, *Paradisul*, Craiova, 1934; EMILIO DE MARCHI, *Romanul unui om necăjit*, (Demetrio Pianelli), Craiova; CARLO GOLDONI, *Mincinosul, comedie în trei acte*, Bucureşti, 1943; NICOLLÒ MACHIAVELLI, *Mătrăguna. Comedie în cinci acte*, Bucureşti, 1943; GIOVANNI PAPINI, *Un om sfîrşit*, Bucureşti, 1943; GIOVANNI PAPINI, *Viaţa lui Isus*, Bucureşti, 1928; LUIGI PIRANDELLO, *Fiul lui Cain*, Bucureşti; LUIGI PIRANDELLO, *Henric IV*, Bucureşti; LUIGI PIRANDELLO, *Nuvele alese*, Bucureşti, 1926; LUIGI PIRANDELLO, *Răposatul Matei Pascal*, Bucureşti, 1934; LUIGI PIRANDELLO, *Şalul Negru*, Bucureşti.

STUDII ŞI ARTICOLE:

Dante şi spiritul latin, în „Viaţa Nouă", Bucureşti, 1919; *Un pittore romeno all'Academia di S. Luca: Giorgio Tatarescu*, în „Publicazioni dell'Instituto per l'Europa Orientale", Roma, 1923; *V. Alecsandri şi Italia*, în „Academia Română, Memoriile Secţiunii Literare", Seria III, tomul III, mem, 9, Bucureşti, 1927; *Simion Bărnuţiu şi Pietro Monti. Cu o scrisoare inedită*, în „Omagiu lui I. Bianu", Bucureşti, 1927; *L'Italia in cerca della latinità dei Rumeni*, Bucureşti, 1927; *Un prieten uitat: G. V. Ruscalla*, în „Convorbiri literare", sept.—oct., Bucureşti, 1927; *V. Alecsandri e l'Italia. Contributo alla storia dei rapporti culturali tra l'Italia e Rumenia nell' Ottocento*, în „Publicazioni dell'Instituto per L'Europa Orientale", Roma, 1929; *Romantismul italian*, Bucureşti, 1929; *Un student român la Pisa şi Paris, către 1820: Simion Marcovici*, în „Revista istorică", anul XV, nr. 1—3, ianuarie—martie, 1929; *Athènes ou Rome? À propos de l'influence italienne en Roumanie vers 1820*, în „Mélanges Baldensperger", Paris, 1930; *Cavour şi Unirea Principatelor (1856—1859)*, în „Omagiu lui Ramiro Ortiz" Bucureşti, 1930; *Date ce ne privesc, în autobiografia contelui Marsili*, în „Închinare lui N. Iorga cu prilejul vîrstei de 60 de ani", Cluj, 1931; *Tătărescu*, în „Ramuri", Craiova, 1931; *Mentorul studenţilor moldoveni de la Torino (1860—1861)*, în „În memoria lui Vasile Pârvan", Bucureşti, 1934; *Simion Bărnuţiu, Al. Papiu Ilarian şi Iosif Hodoş la studii în Italia. cu documente inedite*, în „Academia Română, Memoriile Secţiunii Literare", Seria III, tomul VII, mem. 6, Bucuresti, 1935; *O legiune italiană în Transilvania (1849)*, în „Anuarul Institutului de Istorie Naţională", vol. VI, Cluj, 1935; *Statele Unite ale Europei în programul lui Carlo Cattaneo (1801—1869)*, în „Omagiu profesorului D. Gusti", Bucureşti, 1936; *De la Torquato Tasso la Eminescu: coincidenţe*

Scanned with OKEN Scanner

tematice, în „Studii Italiene" IV, București, 1937; *Un pedagog din Renaștere: Vittorino da Feltre prezentat de Al. Marcu*, în „Revista de Filozofie", aprilie—iunie, București, 1937; *Torquato Tasso în romantica românească*, vol. I, în „Studii Italiene", II, III, București, 1937; *Dante în „Țiganiada" lui Budai Deleanu?*, în „Convorbiri Literare", LXXI, 1—5, București, 1938; *Epica Renașterii*, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 3, martie, București, 1938; *Un motiv din Tasso și „Țiganiada" lui Ion Budai Deleanu*, în „Studii Italiene", V, București, 1938; *Cuvinte despre Italia*, București, 1939; *Lămuriri pentru o psihologie a lui Leopardi*, în „Revista Fundațiilor Regale", București, 1939; *Noi indicații despre Felice Orsini la Sibiu și opinia publică românească (1854—1858)*, în „Studii Italiene", VI, București, 1939; *Un Aristote inconnu annoté par Malherbe*, în „Mélanges Ch. Drouhet", București, 1940; *Il rinascimento romeno e l'Italia in cerca della latinità dei Romeni*, București, 1940, *Realitate și artă în Renaștere*, în „Revista Fundațiilor Regale" nr. 11, noiembrie, București, 1941; *Simțul armoniei în Renaștere*, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 2, București, 1941; *Contribuție la soarta romanului picaresc în literatura română*, București.

EDIȚII ÎNGRIJITE ȘI COMENTATE DE ALEXANDRU MARCU:

V. ALECSANDRI, *Proza. Amintiri, povestiri romantice*, Craiova, 1930; V. ALECSANDRI, *Călătorii, misiuni diplomatice*, Craiova, 1931.

M. N.

Scanned with OKEN Scanner

A
GIOVANNI PAPINI
Accademico d'Italia
e
Presidente
del
Centro Nazionale di Studi
sul Rinascimento
nel suo LX anniversario
voglio dedicare
questa mia opera
per riconfermargli ancora
il mio costante impegno
di sentirlo sempre presente
in Romania
Con fraterno e devoto
omaggio
Alexandru Marcu
Bucarest agosto 1941

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul întîi

OMUL NOU AL RENAȘTERII

SUMAR. — Individualismul copleșitor și egoismul noului om. Ambiția educatorilor: prototipul omului nou; precursorii medievali ai individualismului; dezechilibrul sufletesc între pasiuni provoacă drama omului; o întreține proveniența disparată a factorilor creatori ai noii civilizații; constituirea unei „aristocrații" a spiritului. Simțul eroicului; datorită acestui simț, se schimbă înfățișarea războaielor; forța fizică, atent educată, susține eroismul noului om. Ambiția în slujba forței eroice; și orgoliul. Geniul acțiunii „dinamice"; consecința: cucerirea spațiilor. Potențialul de vitalitate al omenirii înnoite; emanciparea precoce și în toate sensurile a noului om; manifestări primitive; elanul descătușării; dorința de glorie; cultul oamenilor iluștri. Gloria mai puternică decît însăși Moartea; emanciparea femeilor; dorința aprigă de celebritate; generalizarea adulației. Omul vrea să atingă culmea divinului. Pluralitatea de aptitudini; excesul de vitalitate a dezlănțuit contrastele, mai presus de legea armoniei lăuntrice și exterioare. Definirea omului „desăvîrșit"; în realitate, care sînt adjectivele pe care le denotă omul vremii. „Angelus furius" și supraomul. Supremația portretului fizic și moral. „Dignitas hominis" consfințită de gînditori între valorile vieții; concepția lui Pico della Mirandola. Literatura asupra „omului"; problema asigurării fericirii; iluzia independenței omului; raporturile dintre om și divinitate. „Scandalurile" cu auto-divinizările. Accente de pesimism creștin, în felul de înțelegere al morții; concepția despre Omul-Dumnezeu al lui Paracelsus; lumea sclavă a voinței umane; îndreptarea Omului către Dumnezeu pe alte căi; restaurarea Omului, fără negarea lui Dumnezeu. „Cel mai mare miracol al creației — după Pico della Mirandola — este Omul"; Omul faber fortunae. *Locul*

ocupat de Om în scara de valori universale a lui Marsilio Ficino. Umanizarea divinului; participarea la discuție a lui L. B. Alberti. Spre a se întoarce la Dumnezeu, Omul trebuie să redevină frumos lăuntric și pe dinafară; de aici, o incalculabilă consecință: alianța omului cu arta, spre o cît mai somptuoasă exteriorizare; ce urmărește prezenta carte.

Viciul fundamental de care-a dat dovadă caracterul omului din prima Renaștere — notează Burckhardt[1] — a fost însăși condiția măreției sale: individualismul copleșitor dezvoltat.

„Acesta se răsvrătește mai întîi, în mod tacit, împotriva orînduirii politice existente, de cele mai multe ori tiranică și nelegitimă... La vederea egoismului care triumfă, omul nou începe, în interes propriu, apărarea dreptului; și prin «vendetta» pe care o exercită, cade în cursa celor mai oarbe instincte, în vreme ce crede a-și putea restabili tocmai pacea lăuntrică... Față cu orice spirit de obiectivitate, față cu obstacolele și cu legile de tot felul, acest om are sentimentul propriei sale autonomii și operează în conformitate cu acest sentiment, în orice caz în parte, după cum înlăuntrul său izbutește să concilieze sentimentul onoarei cu grija de propriul interes, calculul șiret cu pasiunea, sau generozitatea cu dorința de răzbunare."

În felul acesta, egoismul ar apărea, de la început, „rădăcina și izvorul principal al oricăror nelegiuiri", puse la cale de omul Renașterii. Prin calitățile și pasiunile sale, „el se afirmă drept cel mai cunoscut reprezentant al tuturor înălțimilor și al tuturor abisurilor timpului. Căci alături de cea mai adîncă depravare, el a văzut dezvoltîndu-se în ființa sa cea mai nobilă armonie a personalității și o artă glorioasă, care-a exaltat viața individuală pînă la un punct, la care nici antichitatea, nici evul mediu, sau n-au putut, sau n-au vrut să ajungă".

Omul Renașterii, odată demascat față de sine, drept un mare egoist, a căutat să-și înnobileze făptura și acțiunile, prin două calități adecvate: spiritul de emulație și dezlănțuirea unei excepționale

 energii.

În afară însă de ceea ce rămînea spontan în felul de-a se realiza al omului liber, au apărut cu timpul modelele adevăratului „om ideal al Renașterii", care nu avea să trăiască singur, după cum nu avea să se dezvolte singur și anarhic, ci în colectivitățile semenilor, însuflețite de același ideal și care au aflat cel mai fericit prilej de manifestare, în forma vieții de curte.

Acest adevărat stil al vieții de curte s-a generalizat în așa măsură prin toate centrele, oricît de mici, ale Renașterii, încît n-a rămas localitate din Italia, cît de modestă și de retrasă, care să nu-și aibă curtea sa „princiară". Iar în acest mediu de Curte, cu totul excepțional, s-a fixat definitiv psihologia „curteanului" (*Il Cortegiano*), în care s-a precizat tot atît de definitiv „icoana omului ideal", așa cum îl cerea cultura și îl visa concepția despre viață a timpului.

În raport cu ridicarea egoismului la valoarea unei adevărate norme de viață, se pot invoca, desigur, multe exemple. Iată-l aici pe al lui Antonio Beccadelli, cunoscutul epicurian, care s-a complăcut în cel mai cinic egoism, pornit fie dintr-un accentuat spirit critic[2] fie din nevoia de-a duce la ultimele consecințe cultul propriei tale personalități. De aceea el va fi în stare să exclame: „*Majus bonum est mea vita, quam universorum*"*. De aceea n-a putut concepe Beccadelli eroismul (de care cei din jurul său făceau totuși caz într-o enormă măsură), după cum n-a putut concepe moartea pentru aproape, sau moartea pentru patrie.

În schimb acest umanist a făcut din voluptate și din satisfacerea ei egoistă, supremul scop al existenței.

Iar dacă din lumea convingerilor teoretice, am trece acum la aceea a realităților, infinite ar fi exemplele de întruchipări egoiste, pe care le oferea

---

* Viața mea este un bun mai scump decît viața tuturor celorlalți la un loc" (N. a.).

Citatele în limbile latină, italiană și franceză care apar în ediția din 1943 numai în original au fost traduse în notele plasate în josul paginii de Stela Petecel și au mențiunea (S. P.). Traducerile cu mențiunea (N.a.) îi aparțin autorului (N. red.).

societatea italiană a secolului al XV-lea. Iată-l, tot numai spre a invoca un exemplu întîmplător, pe acela al seniorului Filippo Maria Visconti din Milano (1412—1447)[3], care a izbutit să facă din „siguranţa" sacrei lui persoane cea mai sinceră şi constantă preocupare. Iar pentru că este vorba de Milano, exemplul se poate continua cu acela al familiei Sforza (de fapt urmaşă deopotrivă şi la tronul dinastiei Visconti), în care egoismul şi orgoliul au rămas proverbiale. Galeazzo Maria Sforza apare din toate dovezile[4], „dornic numai de aparenţe exterioare, foarte mîndru de dărnicia lui, de recompensele mari pe care le plătea, de creditul de care ştia că se bucură, de tezaurul său (peste două milioane de florini de aur), de oamenii iluştri care-l înconjurau, de armata de mercenari pe care-o întreţinea, sau de vînătorile pe care ştia să le organizeze".

Gîndul ni se poate duce, firesc, spre Machiavelli şi spre *Il Principe*. Dar iată că pînă şi o personalitate, moralmente echilibrată şi intelectual îndoctrinată, ca aceea a istoricului florentin Francesco Guicciardini, se constată[5] că a făcut din cultul eului punctul de onoare al întregului său program politic şi moral, indicîndu-l oricui ca valabil. Căci, după Guicciardini, „înalta şi pura semnificaţie a eului" constituie de fapt „pecetea unei personalităţi".

„Alături de morala onoarei, în *Amintirile* aceluiaşi florentin stă morala experienţei personale. Ea naşte din cultul lucrurilor; iar după cum eul şi lucrurile constituie cercul înlăuntrul căruia se exercită întreaga sa personalitate, cultul eului se dezvoltă în singura-i „onoare", iar cultul lucrurilor într-o experienţă tot atît de singulară, prin absolutismul cu care este trăită[6]."

Principiul animator al moralei şi al „onoarei" autorizatului reprezentant al Renaşterii care-a fost Francesco Guicciardini, rămîne, aşadar, cultul eului, care se descoperă în sufletul omului, principiu activ de viaţă; după cum se descoperă în lucruri, prin contemplaţia oferită de experienţă.

Prototipul unui „om nou" a constituit, încă din primele începuturi ale secolului al XV-lea, marea ambiție a educatorilor.

De fapt puține alte epoci au cunoscut o mai mare emulație pedagogică, decît acest secol din cultura Italiei.

S-au scris în această vreme, de către cei mai iscusiți și luminați cărturari (iată cîteva nume de umaniști, care au simțit nevoia să se ocupe, în afară de atîtea altele, și cu această îndeletnicire de pedagogi teoreticieni: Colluccio Salutati, Pier Paolo Vergerio, Leonardo Bruni, Maffeo Vegio, E. S. Piccolomini, Francesco Filelfo și alții), tratate pentru educarea „perfectului om de curte", a „perfectului principe", a „perfectului tată de familie", a „fiului bine crescut", sau a „priceputului om de arme".

Centrul de preocupări în acest sens l-a constituit totdeauna dezvoltarea armonioasă a tuturor facultăților umane.

Dealtfel, în acest sens a lucrat, de la început, și pedagogia propriu-zisă, prin maeștrii săi cei mai recunoscuți, printre care se amintește un Barzizza, Guarino din Verona, sau, mai ales, Vittorino da Feltre, inițiatorul pedagogiei noi la curtea din Mantova.

Deși resimțindu-se de eclectismul tradițional al învățămîntului scolastic, noul program pedagogic al acestuia tindea să promoveze acel spirit de armonie interioară și exterioară, care să se întruchipeze apoi în figuri ca aceea a fostului său elev Federico da Montefeltro, ducele din Urbino.

De la educația religioasă la cea morală și de la cea intelectuală (prin clasici selecționați din punct de vedere estetic și moral), la cea fizică sau chiar muzicală, totul se concentra în suprema aspirație a desăvîrșirii individuale, prin atracția față de semeni (grația și farmecul persoanei), prin inteligența și omniscienta în întreprinderi sau în simple conversații, prin bravura și inițiativa în luptă, prin priceperea în a le comanda poeților și artiștilor orice.

Vittorino da Feltre — observă V. Rossi în al său *Quattrocento*[7] — şi-a propus să dezvolte în discipoli deplinătatea acelei *humanitas*, prin care se puteau „exprima şi exercita toate energiile lor spirituale, într-un armonios acord al corpului, al inimii şi al minţii". El a căutat astfel să readucă pe pămînt din cer „idealul perfecţiei umane". De aceea a confundat contrastele şi a căutat să împace păgînismul cu creştinismul, anticipînd marea reformă spirituală a neoplatonismului de la Florenţa.

În toată străduinţa acestei activităţi pedagogice, acelaşi studios distinge[8] „legătura dintre studiile literare, studii demne de omul liber, şi perfecţionarea spirituală, concepţia pe care pedagogii o propun drept fundament al doctrinei lor; ca scop, cucerirea «umanităţii» prin mijlocirea metodelor educative, care favorizează reculegerea interioară, reflecţia asupra sa însăşi, elaborarea ştiinţei extrasă direct de la surse; cu un cuvînt, formarea unui om care, independent de clasa socială, de bogăţie, de familie şi de sex, să înfăptuiască, cu simţ de măsură, de decenţă şi de armonie, toată virtualitatea spiritului său".

Reflexele „literare" (sau, în orice caz, filozofice) ale acestei concepţii pedagogice despre individ şi despre armonizarea, prin el, a celor mai disparate tendinţe, se vor regăsi cu timpul şi în tratate ca acela al lui Lorenzo Valla, intitulat *De Voluptate* (compus, în formă de dialog, în 1431)[9]. Între stoicism şi epicurism, acest tratat precizează la un moment dat — prin interlocutorul Panormita — că „atît onestitatea, cît şi plăcerea, îi sînt vieţii indispensabile, şi că nici nu există opoziţie între plăcerile corpului şi acelea ale spiritului. În armonia lor stă supremul bine".

Individualismul Renaşterii — s-a observat atît de frecvent în legătură cu dezbătuta problemă a antecedentelor medievale[10] — îşi poate identifica precursorii în unele „figuri anarhice" ale evului mediu, ca aceea a lui Abélard, sau a promotorilor de erezii. Din această cauză s-a şi încercat să i se nege

umanismului meritul inovației de-a fi exaltat, el cel dintîi, personalitatea umană și de-a fi tins la întronarea ei pe înălțimea statuiei de supraom.

Atîta numai că nici un studios bine intenționat și bine pregătit, nu mai poate nega acum continuitatea unor tendințe, ca aceea relativă la emanciparea individului, dintre societatea medievală italiană și societatea secolului al XV-lea. Așa încît, legătura dintre cele două forme de civilizație, aparent antagoniste, o pot asigura tocmai „personalități" ca aceea a lui Francesco din Assisi (din punct de vedere spiritual), sau a lui Cola di Rienzo (din punct de vedere politic), sau, vom adăuga noi, ca a lui Dante și a lui Petrarca, atunci cînd este vorba de „emanciparea" individualității umane, prin regăsirea ei în colectivitate, întrucît individul devine capabil să-și dea seama de criza conștiinței sale și, în apogeul unei asemenea crize, știe să recapete deplinătatea încrederii în sine. Iată de ce ni se pare deosebit de sugestivă definiția sufletului „nou" al Renașterii, pe care o dă Vittorio Rossi[11], drept „o senzualitate netranshumantă, ci ridicată de pe pămînt într-o extatică lume de visare, în care sensibilul dobîndește o inefabilă seninătate și voluptatea se purifică pînă la a deveni o suavă îmbătare de contemplație spirituală". Omul își creează astfel „o lume ireală, în care spiritul își trăiește viața lui de absolută libertate".

Se simte în acești oameni noi un suflet adeseori neliniștit; se simte o viață interioară, care — și aci se fac repetate cuvintele lui Italo Siciliano[12] — „creează un pathos de frumusețe, dar adesea și de durere: în vaga melancolie a lui Botticelli, de exemplu, în criza lui Pico della Mirandola, în lucida amărăciune a lui Machiavelli, în sălbateca și apriga măreție a lui Michelangelo, în nebunia lui Torquato Tasso, în chinuitoarele cercetări ale lui Leonardo da Vinci, care în realitate s-a apropiat cel mai mult de Dumnezeu și care-a exprimat inefabilul infinit, în miraculoasa frumusețe a unor lucruri mici — mîini sau flori —, ca și în strania sugestie a unor lucruri nefinite, în magia unor zîmbete misterioase".

Iată în ce fel s-a căutat să se sublinieze atitudinea afectivă a individului în Renaştere[13]. Printr-o atare atitudine, Renaşterea şi-a asigurat o neobişnuită răspîndire, schimbată cu timpul într-o adevărată contagiune, fie că a fost vorba de cultul pentru artă, de pasiunea pentru ştiinţă, de dragostea pentru glorie, sau de toate celelalte pasiuni care-au bîntuit-o, în tot felul.

De aceea, oricît s-a străduit fiecare exponent al Renaşterii să înfăptuiască deplin şi definitiv acel ideal de armonie interioară despre care vorbeam, nici unul nu s-a putut sustrage unei dramatice crize spirituale, provenită poate tocmai dintr-un dezechilibru între idealuri: între cel estetic şi cel spiritual, între cel moral şi cel naţional, între atîtea altele cîte le-a cunoscut o epocă de variate năzuinţe ca aceasta. Iar criza a fost exasperată şi de disproporţia dintre pasiunea cu care a fost urmărit programatic idealul suprem de care s-au lăsat însufleţiţi aceşti oameni (în primul rînd refacerea existenţei lor, spre a putea fi la înălţimea vieţii marilor străbuni din antichitate), precum şi de contingenţele, locului şi momentului trăit de dînşii.

Dealtfel, explicaţia acestei crize spirituale se poate afla într-un dezechilibru, provocat de proveniența exponenţilor marii mişcării spiritualiste, de artă şi cultură, care-a fost umanismul şi Renaşterea: cele mai rafinate probleme filozofice şi cele mai pretenţioase realizări în domeniul creaţiei artistice şi culturale au fost încredinţate, imediat, unei generaţii de „parveniţi", ale căror origini erau sau modeste, sau cu totul obscure, şi a căror intrare în lumea „aristocraţiei spiritului" se făcea fără alte formalităţi de protocol, în afară de simpla iniţiere.

Cercetînd biografia exponenţilor umanismului, se va vedea într-adevăr că aceştia nu erau nici măcar literaţi „profesionişti"; ci oameni cu îndeletniciri foarte „burgheze" (ca şi în evul mediu), adică medici, bancheri, negustori, funcţionari, care practicau cultura şi, prin aceasta, se ridicau apoi pe treapta ierarhică a valorilor sociale. Va fi nevoie să se aştepte mai bine de un secol (din secolul al

XVI-lea mai departe), spre a se vedea apărînd, ca o derivaţie a Renaşterii de început, tipul literatului profesionist, de obicei parazit, aventurier şi înnobilat cu misiunea de „diplomat" al unei curţi senioriale. Dar prima observaţie fixează caracterul specific burghez şi diletantistic al umanismului italian, fără, bineînţeles, ca aceste epitete să-i micşoreze valoarea. Ele, de fapt, i-o accentuează, dînd cele mai formale asigurări de autenticitate şi de bună credinţă. Cazul familiei de bancheri şi negustori a Medici-lor, sau cazul umanistului Niccolò Niccoli (fiul unui neştiut postăvar); sau al istoriografului librar Vespasiano da Bisticci; sau, fără rezerve, al tuturor exponenţilor acestei mişcări, fac cu prisosinţă dovada.

Aşadar: umanismul şi Renaşterea şi-au aflat susţinătorii în cele mai umile pături sociale, sau în cele mai neştiute colţuri de provincie. Aceasta nu le-a împiedicat să se caracterizeze printr-o adevărată aristocraţie a spiritului, care să-i strîngă apoi pe aceşti susţinători într-o adevărată castă de iniţiaţi şi tocmai prin ei să piardă contactul cu masele populare.

Între valorile care s-au bucurat de mult prestigiu în această lume nouă a Renaşterii, simţul eroicului ocupă desigur un loc permanent şi de nediscutată precădere.

În dorinţa de exaltare pe această latură a individualităţilor, care se ridicau prin locul ocupat între umanişti şi apoi prin rangul lor social mai presus de linia supuşilor, poeţii vremii au luat obiceiul de a-i diviniza pe „suveranii" lor, în calitatea, pe care singuri şi-o arogau, de adevăraţi *„perpetuae gloriae atque immortalitatis auctores"**. În vreme ce sculptorii se grăbeau, la rîndul lor, să-i înalţe pe aceiaşi suverani în centrul pieţelor monumentale, pe soclul noilor statui ecvestre, spre a consacra prin permanenţa gestului în bronz acea atitudine eroică, înşişi ei, suveranii, s-au deprins

* „Făuritori ai gloriei eterne şi ai nemuririi" *(lat.)* (S. P.).

cu asemenea apoteozări; ba le-au pretins cu vremea poeţilor de la curte să le consacre adevărate epopei — de tipul celei intitulate, de exemplu, *Sforzeide* — prin care să le fie perpetuată gloria.

Tot din acest simţ foarte dezvoltat al eroicului, a luat naştere nevoia de origini legendare, cît mai ilustre, chiar dacă prin aceasta se accentua caracterul lor fantastic, în sens eroic. Astfel, după cum Sigismondo Malatesta, condotierul din Rimini, afirma că se trage din Scipione Africanul, tot astfel îi atribuia istoricul Bonfini lui Matei Corvinul legătura cu o ilustră „Gintă" (*Gens*) romană (Corvinus) şi, prin aceasta, cu însuşi Jupiter[14].

În palatul din Buda al aceluiaşi rege umanist, trona statuia Minervei, a lui Hercule, a lui Apolo, a Dianei, a lui Alexandru cel Mare, a lui Darius sau a lui Dyonisos, spre a forma o atmosferă cît mai eroică în jurul unui basorelief central, sculptat poate de Verrocchio, care-l înfăţişa pe Matei Corvinul în chip de erou roman. Iar după ce l-a însărcinat pe sculptorul dalmat Jacopo da Traù să execute pentru acelaşi palat statuile strămoşilor săi huniadeşti, nu s-a sfiit să întroneze acolo propria sa statuie[15].

Simţindu-i dorinţa, care nu era numai orgoliu, ci şi ascultare de acel imperativ al eroicului, „cei care-l lăudau pe Matei Corvinul, ştiau că-i face plăcere să fie comparat mai ales cu Alexandru cel Mare. Pe manuscrisele din biblioteca sa, pretindea, de asemenea, să se aplice, între emblemele imperiale, iniţialele M[athias] A[ugustus]; iar un istoric şi adulator ca Lodovico Carbo se bucura că i-ar fi fost dat în curînd să-l poată saluta pe regele său la Roma, cu ocazia încununării ca împărat. În acest scop, un cetăţean din Roma le dăduse ordin pictorilor să-l înfăţişeze călare pe faţada casei sale, cu spada în mînă şi cu doi îngeri, care să-i susţină coroana de lauri pe cap"[16].

Pe scara de onoare a noului palat din Urbino apărea, tot astfel, într-o statuie de erou al Romei antice, imaginea imperială a condotierului Federico.

Acest nou simţ al eroicului avea să schimbe curînd şi înfăţişarea războaielor.

Războaiele în evul mediu fuseseră „comunale", adică „burgheze", „cetățenești" și, în general, defensive[17]. Războaiele „moderne", ale Renașterii, încep a fi susținute și hotărîte de individualitățile izolate ale condotierilor, adică ale „căpeteniilor" (de unde și epitetul de *capitano di ventura*, din care avea să derive mai apoi familia, atît de ramificată și variată, a „aventurierilor" și a „cuceritorilor"). În felul acesta, războaiele au căpătat un caracter pur personal și agresiv, extrem de cutezător, de genial prin improvizație și dibăcie, prin formele de ambiție și de egoism eroic, pe care le-au cunoscut. Războaiele s-au confundat cu luptele dintre doi protagoniști-campioni, așa cum teatrul clasic al Renașterii se va impune drept un teatru de protagoniști, în sensul rolurilor și al actorilor. Tot din aceeași cauză „principele", adică seniorul, „stăpînul" unui stat, oricît de mare, sau oricît de mic, va trebui să se confunde cu însuși „condotierul", care-și arogă epitetul de „conducător", acasă și pe cîmpurile de luptă.

Accepția se va întregi însă și cu atributul roman, de „realizator". De aceea, între Sigismondo Malatesta și vărul său Federico d'Urbino, primul corespunde mai mult cu tipul „corsarului" levantin (neitalic) și numai al doilea se impune ca prototip al creatorului de nouă civilizație, în Renaștere. Alăturarea lui Federico d'Urbino de figura lui Francesco Sforza din Milano nu poate decît să întregească fericit exemplificarea.

Ducele Valentino Borgia va strica în curînd configurația acestei întruchipări ideale de „condotier", el devenind exclusiv un om politic, adică un „principe"; iar Machiavelli îi va închina, drept atare, opera[18].

În lumea valorilor practice se va întîmpla deci exact ceea ce avea să se întîmple în aceea a arhitecturii din secolul al XVI-lea: „Tot așa geniul lui Bramante și al lui Michelangelo, deși adăugîndu-i formidabile mijloace polifonice artei italiene, au sufocat, poate, în grandiozitatea desenului, pura armonie monocordă a unui Leon Battista Alberti și a unui Laurana".

Atîta eroism, desfăşurat prin gesturi şi fapte reale de arme, trebuia în primul rînd susţinut de o herculeană forţă fizică şi de o supraomenească rezistenţă. Pedagogia Renaşterii, înscriind în programele sale, încă de la şcoala lui Vittorino da Feltre, interesul pentru compensarea exceselor intelectualiste printr-o neîncetată educare a forţelor fizice, avea desigur în vedere şi această cerinţă, în afară de ceea ce putea fi precept luat din pedagogia antichităţii.

În acele timpuri de violentă emancipare a individualităţilor şi de punere în valoare a întregii entităţi umane, nimeni nu s-a mai putut sustrage obligaţiei de-a trece şi examenul aptitudinilor războinice, pe cîmpul de luptă, prin fapte de arme individuale. Nu i s-au sustras nici chiar femeile, celebru fiind cazul Caterinei Sforza, mama unui condotier ca Giovanni Dalle Bande Nere; după cum nu mai puţin comun era cazul regentelor, care-şi înlocuiau pe cîmpul de bătaie soţii condotieri, atunci cînd aceştia erau în lagăr, prinşi cu alte întreprinderi de arme[19]. Nu i s-au sustras papii, conducători în persoană ai unor campanii militare (şi este cazul papei Iuliu al II-lea, sau al lui Pius al II-lea Piccolomini, care-a pornit în persoană cunoscuta cruciadă împotriva turcilor). „Este timpul în care un om trebuia să învingă sau să fie învins şi în care creditul personal valora mai mult ca orice drept legitim dobîndit".

Din acest punct de vedere, o adevărată întruchipare a noului ideal al Renaşterii despre omul-campion, li s-a relevat a fi contemporanilor săi Francesco Sforza, senior al Milanului între 1450—1466. Căci în puţini alţi oameni ai timpului s-a putut identifica mai precis „victoria geniului, a forţei individuale şi a norocului"[20].

După cum observa cu admiraţie acelaşi papă Pius al II-lea în amintirile sale, către 60 de ani Francesco Sforza, „călărea ca un tînăr, înalt şi impozant, cu trăsăturile severe, calm şi afabil la vorbă, cu o ţinută de adevărat principe şi cu un complex de calităţi fizice şi morale, fără pereche în secolul nostru".

Spre a fi comparată cu aceasta, iată acum întruchiparea fizică a spaniolului Rodrigo Borgia, ajuns papă sub numele de Alexandru al VI-lea[21]: „Este înalt, frumos, robust, exuberant de sănătate şi de forţă. Vorba îi este caldă şi agreabilă, vocea insinuantă, ochii minunaţi, buzele cărnoase, firea veselă, gesturile graţioase, ţinuta superbă. Deci nici o mirare dacă «văzînd doamnele nobile — mărturiseşte un document al vremii — le îndeamnă imediat, într-un chip straniu, la iubire şi le atrage la sine mai tare ca un magnet fierul»".

Pe cînd avea 70 de ani, s-ar fi zis că „intrase într-a doua tinereţe", întocmai ca pomii care înfloresc uneori asupra iernii. „Taurul, care se vedea păscînd pe cîmpul stemei sale nobilitare, i-a fost vrednic simbol, pînă la ultima suflare a vieţii".

Fusese ales papă la 62 de ani şi era faimos în toată Roma pentru „masculina-i frumuseţe şi pentru vigoarea tinerească a trupului său"[22]. Un poet al vremii, un Michele Firno, nu putea găsi alt prototip cu care să-l compare din acest punct de vedere, decît în Alexandru cel Mare. Dar, nemulţumit, îl ridica apoi mai sus pe altarul adulaţiei, zeificîndu-l pur şi simplu. „Papa Borgia călăreşte — înseamnă acest poet şi de data aceasta nu vorbea numai cu intenţie adulatorie — pe un cal alb ca zăpada, cu fruntea senină, cu o demnitate maestuoasă. Aşa se înfăţişează poporului, aşa îi binecuvîntează pe toţi, aşa devine ţinta tuturor privirilor, tot aşa cum privirea sa pătrunde pretutindeni şi totul îl înveseleşte. Ce minunată este acea dulce lăsare în voie a fizionomiei sale, franca noblеţe a figurii şi claritatea privirii! Această trufie şi această ţinută de-o sprintenă frumuseţe, ca şi sănătatea verde şi deplină a trupului, cît sporesc veneraţia pe care o inspiră Sanctitatea Sa!"

Fiul papei, vestitul Cesare Borgia, asemeni împăraţilor Romei din epoca decadenţei, pe care-i lua ca model, se simţea cu adevărat mîndru să-şi arate în public forţa fizică.

Îmbrăcat într-un costum spaniol de mare lux, descăleca în mijlocul serbărilor populare şi se lupta

cu taurii în Piaţa Navona, sau în Piaţa Sfîntului Petru. Iar atunci cînd, într-un asemenea prilej, a ucis cu mîna lui şapte tauri sălbatici, unuia retezîndu-i capul de la prima lovitură, întreaga Romă l-a aclamat cu frenezie şi admiraţie, ca pe un adevărat erou[23].

Renaşterea italiană s-a resimţit totdeauna de-o accentuată persistenţă, în continuitatea ei faţă de evul mediu, a masivităţii adeseori brutală şi primitivă. Să nu se obiecteze deci că exemplul celor doi spanioli ar înstrăina caracterele autentice ale Renaşterii italiene, şi geografic, şi cronologic.

Medaliile gravate de Pisanello îl înfăţişează pe Niccolò al III-lea d'Este al Ferrarei (este deci vorba de un senior italian de la începutul secolului al XV-lea), plin de-o vitalitate cu adevărat exuberantă, avînd „capul unui războinic roman — în care se distinge forţa maxilarelor şi senzualitatea buzelor cărnoase — prelungit într-un corp puternic, prin gîtul ca de taur"[24].

Pe una din faţadele vechii biserici Or San Michele din Florenţa, a fost aşezată statuia *Sfîntului Gheorghe*, sculptată de Donatello, încă din 1416. Sfîntul — a observat Hans Baron[25] — este înfăţişat ca un tînăr războinic, „cu amîndouă picioarele călcînd solid pămîntul, drept adevărat simbol al primei Renaşteri florentine".

Întregul simţ al eroicului, senin şi încrezător în sine, impresionant ca siguranţă şi ca robusteţe elegantă, se regăseşte, într-adevăr, în acest *San Giorgio* donatellian, cu privirea tot atît de scrutătoare ca şi *Davidul* lui Michelangelo, cu semeţia tot atît de promptă ca şi *Davidul* din bronzul lui Verrocchio.

Energia acestui adolescent pare identică cu aceea a condotierului care calculează începutul bătăliei, sau cu a *Războinicului* lui Michelangelo, sculat din repaosul morţii, ca să îmbrace armura şi să înceapă, în sfîrşit, atacul, ridicînd crucea de pe scut.

Încrederea în propria forţă şi apriga voinţă de-a o folosi în orice ocazie, menită să le pună în valoare izbînda împotriva oricui, a rămas deci un

punct statornic în programul de viață al noilor oameni. Dar aceasta le-a și învrăjbit ambiția.

Iată deci, tot numai pentru o întîmplătoare exemplificare, și un caz de ambiție, menită să stimuleze pînă la exasperare forța: seniorul Mantovei Francesco Gonzaga și-a pus în minte, la un moment dat, să taie intrarea flotei milaneze de pe rîul Po, înspre domeniile sale. În acest scop, a dat ordin să se construiască un pod cu întăriturí, ceea ce era suficient pe acea vreme[25].

La o asemenea provocare, seniorul Milanului Galeazzo Visconti a dat însă ordin la rîndu-i, să se construiască un alt pod, în fața celui al rivalului și astfel amenajat, încît să poată fi deviate apele afluentului Mincio, care trecea prin Mantova, capitala lui Francesco Gonzaga; așa încît să se usuce lagunele din fața acelui oraș, spre a-l lipsi pe rival de apărare (castelul era împrejmuit de ape) și a otrăvi aerul cu o pestilențială malarie.

Nu mai puțin justificat va fi în atitudinile unor astfel de oameni, orgoliul. Într-un adevărat exces de megalomanie, Lodovico il Moro obișnuia să spună: „Il am pe Sanctitatea Sa Papa confesor; pe Împăratul General; pe Dogele Veneției intendent și pe Regele Franței curier"[27].

Un atare orgoliu nu a fost totuși în multe cazuri decît spre binele progresului înfăptuit în cultura și arta vremii, de către cei care-l practicau fără nici o rezervă. Așa, se citează cazul lui Federico d'Urbino, care se străduise în tot felul să-și procure, prin ambasadorii săi, inventarul Bibliotecii Vaticane, al celei strînse de Cosimo de' Medici la Florența, al bibliotecii Viscontilor de la Pavia, sau chiar al bibliotecii din Oxford. Rezultatul comparării inventariilor, cu acela al incunabulelor colecționate de el însuși la Urbino, era menit a-i satisface din plin orgoliul. Căci, în ceea ce privește raritatea autorilor și calitatea textelor, biblioteca de la Urbino se constata că le întrece la un moment dat pe toate celelalte, deși era de fapt biblioteca personală a unui condotier, dintr-un mic orășel de provincie[28].

Se poate distinge într-o asemenea formă de orgoliu şi un admirabil spirit de emulaţie, de pe urma căruia progresele culturii au cunoscut în ţara Renaşterii realizări cu totul excepţionale.

Prin exagerarea acestui sentiment s-a ajuns curînd şi la impunerea, între celelalte valori, a culturii. Cărturarul umanist Francesco Filelfo putea astfel să aibă o părere cu totul aparte despre „virtuţile" sale de scriitor, cărora socotea că nu li se poate în nici un caz opune însăşi puterea unui „stăpîn" ca venerabilul Cosimo de' Medici. „Cosimo are nevoie de pumnal şi de otravă împotriva mea; pe cîtă vreme împotrivă-i, geniul şi pana mea sînt de ajuns"[29].

Acelaşi cărturar nu obişnuia să se ia la întrecere numai cu „puternicii" lumii politice, dar chiar şi cu marile glorii ale literaturii latine. Pe Virgiliu îl întrecea astfel, după credinţa sa, în oratorie; iar pe Cicero, în ale poeziei. De aceea nu se sfia să întrebe: *„Talem quem mihi des alium?"** În aceeaşi lume de cărturari umanişti, nu mai puţin orgolios s-a dovedit istoricul Flavio Biondo[30], de care, este drept, se leagă înseşi începuturile moderne ale istoriografiei „ştiinţifice". Flavio Biondo obişnuia să spună însă despre propriile-i opere:

„... Ele trebuie să dureze mult şi am despre aceasta încă o dovadă, de care trebuie să se ţină seama: anume că, printre popoarele creştinătăţii, în fiecare naţiune şi provincie se află multe din istoriile mele, care i-au costat mai mult ca cincizeci de bani de aur pe cei care-au vrut să le aibă".

În general, exponenţii literari ai Renaşterii nu s-au sustras menirii lor, care era de-a lucra „pentru glorie"[31]. „Scopul şi datoria poetului — spunea pe atunci un mare poet, cu atîta autoritate, ca Pontano — este de-a vorbi în mod cît mai desăvîrşit, pentru a trezi admiraţia".

Iar tot Francesco Filelfo îi scria odată lui Palla Strozzi, cunoscutul Mecena al umaniştilor de la Florenţa şi apoi de la Padova: „... M-am con-

* „Poţi să-mi dai vreun altul, aşa, ca mine?" *(lat.)*

 (N. a.).

sacrat pe de-a-ntregul artei de-a scrie, aşa încît îmi face impresia că sînt născut nu numai pentru cei vii, dar şi pentru posteritate". Umaniştii sînt „unici", bineînţeles după propria şi repetata lor părere. „Universul se reduce la ei. Ei sînt centrul şi sprijinul universului. Ei sînt însuşi universul".

Cu toată înalta spiritualitate pe care o reprezenta în gîndirea Renaşterii, chiar şi un filozof ca Marsilio Ficino nu ezita să afirme: „Omul nu vrea pe nimeni superior, sau egal lui; el nu tolerează să existe mai presus de sine o împărăţie, din care să fie exclus. Afară numai de starea de Dumnezeu („*Solius Dei hic status est*"*) ... Omul se sileşte să poruncească peste tot şi peste tot se face preamărit. Se străduieşte să fie pretutindeni ca şi Dumnezeu. Şi ca Dumnezeu se străduieşte să existe totdeauna"[32].

Cînd asemenea convingeri, corespunzînd cu tot atîtea exagerări excesive, nu aveau cel puţin corectivul unor speculaţii pur filozofice, era uşor să degenereze în aspecte de un foarte discutabil bun gust.

Cercetînd bustul Beatricei d'Este de la Luvru, Robert de la Sizeranne, esteticianul francez care şi-a făcut o specialitate din interpretarea „măştilor şi figurilor" Renaşterii italiene, nota într-o bine cunoscută carte a sa[33]:

„... *C'est une légère semence de mauvais goût* [imitarea unei broderii în marmură], *déjà déposée là, dès le XV-me siècle, dans le terreau à chefs-d'oeuvre, et qui germera, hélas! Ce goût du trompe-l'oeil, cette manie de la surcharge ornementale, c'est un goût bient italien. Aux grandes époques de l'art, il est maté bien le génie, mais il existe, déjà, à l'état «larvé», şi l'on peut dire*"**.

---

* „Această stare îi este proprie numai lui Dumnezeu" *(lat.)* (S. P.).

** „Este o mică sămînţă de prost gust [...], depusă, încă din secolul al XV-lea, în răsadul capodoperelor, şi care, vai, va încolţi! Această înclinaţie spre *trompe l'oeil*, această manie a excesivei încărcături ornamentale reprezintă un gust foarte italienesc. În marile epoci ale artei el şi-a atenuat mult caracterul, dar există deja, dacă putem spune astfel, în stare «larvară»" *(fr.)* (S. P.).

Omul Renașterii și-a insuflat „geniul acțiunii", al săvîrșirii, al mobilității și al dinamismului.

Plecînd de la constatarea că „Leonardo da Vinci s-a ocupat magistral de cinematică; mai propriu-zis, de mecanisme pentru transformarea mișcărilor"[34], se constată că însăși această preocupare și această predilecție definesc înclinarea vremii spre mișcare și dinamism, multiplicate prin „mecanică".

Civilizația modernă începe, astfel, și în aceste forme ingenios „mecanice", cu italienii primei Renașteri.

Din nevoia de continuă mobilitate, contrazisă numai de ceea ce rezistă încă, drept permanent, în sufletul omenesc, s-au afirmat posibilitățile de multiplicare ale personalității umane, în infinite manifestări și forme.

Omul a devenit proteic, dar echilibrul existenței lui, cu toate infinitele impulsiuni divergente ale acelui exces de vitalitate, i-a fost asigurat prin corectivul esteticii — ca idee — și al compoziției — ca formă.

Sigur este că pînă și pentru un pedagog al bunului simț ca Francesco Patrizi, voința și acțiunea se păreau a fi cele două idealuri spre care trebuia să tindă, în ultimă analiză, educarea tineretului, pe care îl dorea realizat în forma „omului tare", prin toate mijloacele educației morale, intelectuale și fizice, acționate concomitent[35]. Acest „maestru și învățător", apare astfel și el influențat, în cel mai înalt grad, de „febra activistică a secolului"[36].

Să nu se omită apoi faptul că pedagogul era un înalt prelat al Bisericii Romane. „Activitate — propovăduia Patrizi cu toate acestea —, activitate intensă, întrucît viața, repetînd cu Caton, este ca fierul, pe care dacă nu-l folosești, se umple de rugină; iar dacă-l folosești, strălucește. Toți oamenii trebuie să fie «dedați muncii», — întrucît în trîndăvie viața putrezește".

Și nici nu era vorba, în ipoteza lui Francesco Patrizi, de-o muncă egoistă, redusă la satisfacția individuală, prețioasă și ea; ci de munca spre binele colectivității, ale cărei binefaceri i le arată

omului furnica şi albina; o muncă, aşadar, cu caracter social.

De la această educaţie primită de noul om al Renaşterii, în vederea îndrumării lui spre acţiune şi dinamizare la maxim a resurselor fizice şi sufleteşti, s-a trecut, în secolele următoare, la nevoia de lărgire a spaţiului geografic şi apoi chiar cosmic, în care să i se poată desfăşura mai nestînjenit activitatea.

De aceea Renaşterea a fost epoca marilor călătorii şi a marilor descoperiri geografice.

„Omul — scrie Piero Misciatelli[37] — şi-a extins atunci stăpînirea asupra lumii. Cristofor Columb a cutezat să rostească trufaşa vorbă: «Pămîntul este mic». Şi a descoperit un nou continent.

Astfel, sfera «finită», la care se reducea universul, după concepţia veche, este depăşită. Se risipeşte reprezentarea «închisului» cer ptolemaic. Lumile se multiplică pe cerul infinit, toate pline de mişcare şi de mister.

Pămîntul care era socotit de milenii centrul imobil al Totului, se mişcă, întocmai ca celelalte corpuri cereşti, în spaţiu. Sentimentul înviăluitor al mişcării şi al preschimbării, care în evul mediu obişnuia să se opună presupusei linişti a lui Dumnezeu, năpădeşte minţile, modifică toate concepţiile, transformă aprecierea lucrurilor: este cauza perturbaţiilor şi a deviaţiilor spirituale. Dar sporeşte, în acelaşi timp, în cele mai înalte spirite, mistica aspiraţie către ţinta divină, pentru manifestarea puterii Sale de creaţie."

Întorcîndu-ne în lumea valorilor pur spirituale, prin care se poate caracteriza aceeaşi nevoie de acţiune în noua psihologie a Renaşterii, se poate evoca iarăşi exemplul lui Francesco Guicciardini; cu atît mai mult, cu cît opera sa *I Ricordi*, apare drept una din cele mai expresive cărţi ale epocii de afirmare definitivă a Renaşterii.

În centrul acestor *Amintiri* stă o concepţie de viaţă, care se face, nu mai puţin, demnă de reţinut.

În acest sens ne îndrumează şi următoarele constatări recente ale lui Malagoli[38]: „Înţeleptul

Guicciardini, care trăiește în lucruri și asupra lor, își exercită în mod activ eul, se regăsește în acest sentiment al limitării oricărei realități și află în acest sentiment sensul perseverării în acțiune, precum și capacitatea de-a se reface într-un *ab ovo*, în fața înfrîngerilor și a deziluziilor. În felul acesta, scepticismul lui Guicciardini se transpune într-o morală activă a acțiunii".

Dar în privința unei asemenea expansiuni de vitalitate, fără precedent, care se transpune în tot atîtea manifestări de activitate umană, se poate adăuga, cu adevărat impresionant, cazul familiei Medici de la Florența. Nu de mult, l-a semnalat Giovanni Papini[39], întrucît i s-a părut excepțional de semnificativ, atunci cînd este vorba, de-a se dovedi potențialul de vitalitate al acestei omeniri înnoite. Papini își obligă, într-adevăr, cititorul să mediteze asupra faptului că reprezentanții familiei Medici din Renaștere „au fost persecutați de boli și de moarte: mai toți au fost chinuiți de gută și pîndiți de ftizie; mai toți au murit tineri, sau, în ori ce caz, cu mult înainte de bătrînețe; cîțiva dintre ei, ca Giuliano di Piero de' Medici, ca Giovanni delle Bande Nere și ca ducele Alessandro, uciși de pumnalul dușman. Să ne gîndim totuși că, în ciuda acestei persecuții a infirmităților și a nenorocirilor, ei s-au dovedit în stare să-i ofere Italiei și lumii exemple minunate de îndrăzneală, de măreție și de genialitate. Să ne gîndim că în nu mai mult de două secole, această familie, dușmănită și blamată, a dat la iveală cel puțin zece creaturi superioare, oferind poeziei și politicii un geniu, trei pontifi bisericii, două regine Franței, eroi și principi marii istorii naționale italiene. Să ne gîndim că Renașterea, care este una din supremele glorii și daruri ale civilizației italiene, se poate întruchipa, cel puțin pentru jumătate de secol, în figurile a trei generații din această familie: Cosimo il Vecchio, Lorenzo il Magnifico și papa Leon al X-lea".

53 Aflînd în forțele-i fizice, încordate la maxim și educate sistematic, îndemnul pentru cultivarea

simţului eroic al personalităţii, printr-o ambiţie, un orgoliu şi un egoism întronate drept adevărate „virtuţi", omul nou al Renaşterii a dat un nou sens existenţei, ridicînd actele de voinţă la o valoare necunoscută şi trecînd, cu un impresionant succes, examenul competiţiunii sale cu întreaga lume de realităţi materiale, printr-o nouă valorificare a vitalităţii şi printr-o altă concepţie despre rolul activităţii umane pe pămînt.

Ceea ce dă însă un mai accentuat relief acestor noi atitudini este desigur precocitatea cu care omul Renaşterii s-a emancipat, în vederea trăirii, într-un asemenea fel, a vieţii.

Primul secol al Renaşterii, constatam altădată[40], a fost epoca tuturor emancipărilor: a individului faţă de constrîngerile dogmei; a soţului faţă de căsătorie; a vieţii faţă de prejudecăţi; a copiilor faţă de vîrstă. Căci entuziasmul pentru trăirea vieţii deplin, cît mai intens şi mai imediat, pătrunsese pînă la vîrstele cele mai crude, după cum avea să pătrundă curînd, din punct de vedere social, pînă la cele mai subterane straturi ale societăţii.

Anecdotica acesteia abundă în exemple foarte caracteristice, de precoce emancipare a individului.

Niccolò, un bastard al lui Alberto d'Este al Ferrarei, i-a urmat acestuia la domnie pe cînd avea 10 ani, ajungînd astfel, la acea vîrstă, suveranul unuia din cele mai prospere state italiene de la începutul secolului al XV-lea.

Pe cînd avea 17 ani, acelaşi Niccolò nu numai că trecuse cu bine peste toate primejdiile şi ameninţările care-l pîndeau din partea numeroşilor rivali, dar, prin marea-i iscusinţă şi bravură, se învrednicise de cinstea ca papa să-i încredinţeze comanda miliţiilor pontificale. La acest titlu de mare onoare, avea să-l adauge curînd pe acela de vicar imperial şi de stăpîn absolut peste ţinuturile moştenite de la părintele său[41].

Între timp (la 14 ani) se însurase prima oară.

Dar cazul acestor copii-condotieri nu se poate limita la atît. Istoria seniorilor italiene îl confirmă pretutindeni,

Iată-l repetîndu-se în analele celor de la Rimini, prin această foarte expresivă întîmplare[42]:

Într-o noapte a anului 1431, în apropierea acelui oraş întărit, Sigismondo Malatesta, fiul bastard al seniorului, deşi avea numai 14 ani, încălecase pe cel mai nestăpînit cal, îmbrăcase armura cea mai grea şi, în fruntea unui stol de cîteva sute de călăreţi mercenari, pe care el îi înarmase anume şi îi scosese la luptă, neaşteptat de duşman, nepus de nimeni, a izbutit să fugărească din jurul cetăţii temutele miliţii ale papei, care-o împresurau tot mai aproape, de cîteva săptămîni.

În felul acesta, bastardul Sigismondo şi-a atribuit imediat şi de drept, la acea vîrstă, stăpînirea peste o cetate şi peste un stat ca acela al vestitei dinastii Malatesta. Un an mai tîrziu şi din abile calcule politice, acelaşi adolescent era pe punctul să contracteze o importantă căsătorie cu fata vestitului Conte de Carmagnola, pentru ca pe cînd avea 16 ani să se căsătorească cu Genoveffa D'Este a lui Niccolò al III-lea şi a Parisinei Malatesta, cu care dealtfel se şi înrudea.

Alţi cîţiva ani vor trece şi acelaşi tînăr, dar încercat condotier, va fi angajat de papa Eugeniu al IV-lea drept comandant al tuturor miliţiilor pontificale, într-un război ca acela împotriva aragonezilor. Pe cînd Sigismondo Malatesta avea 18 ani, nu se mai afla în toată Italia alt condotier care să-i întreacă faima.

Dar iată şi un exemplu, luat din cele întîmplate la Florenţa, unde supremaţia au păstrat-o mai ales manifestările spirituale, nu atît cele de arme şi de stăpînire.

Lorenzo, denumit mai apoi „cel Magnific", nu împlinise 21 de ani cînd, murindu-i părintele, a ajuns capul familiei Medici (decembrie 1469), luînd asupră-şi conducerea efectivă a Florenţei şi a unei adevărate dinastii, ca aceea afirmată de Cosimo il Vecchio[43].

Sau: Piero, copilul aceluiaşi Lorenzo şi elevul umanistului-poet Angelo Poliziano, ştia, la şase ani, pe dinafară, gramatica grecească a lui Gaza[44].

Sau: Angelo Poliziano, pe cînd avea 15—16 ani şi abia venise de la ţară, spre a-şi începe ucenicia cu maeştrii de la universitatea Florenţei, compunea epigrame greceşti şi latine, pe lîngă tot felul de alte compoziţii poetice sau erudite[45]. Tot atunci, s-a apucat să-l traducă pe Homer în hexametri latini şi, firește, de data aceasta, după originalul grecesc[46].

Sau, din atîtea, iată două exemple de precocitate feminină:

Venind la Ferrara ca soţie a lui Niccolò al III-lea, amintita Parisina Malatesta (pe cînd avea numai 14 ani), s-a găsit în situaţia de mamă adoptivă a cel puţin opt bastarzi, cei mai mulţi băieţi, între 4 şi 13 ani, deci unii egalîndu-i vîrsta[47].

La 22 ani Lucreţia Borgia, fata papei Alexandru al VI-lea şi sora lui Cesare, se măritase de trei ori şi fusese eroina celor mai senzaţionale manifestări patologice ale familiei sale. Ceea ce n-o împiedicase ca între timp să fie guvernatoarea-regentă a oraşului Spoleto şi adevărata locţiitoare de suveran pontif[48], cu care tratau preţul învestiturii toţi candidaţii la cardinalat.

La 11 ani fusese de cel puţin trei ori logodită cu tot felul de gentilomi spanioli, iar la 13 ani ajunsese în fine soţia lui Giovanni Sforza, seniorul din Pesaro şi nepotul puternicului Lodovico il Moro.

La 22 de ani Lucreţia „a inaugurat apoi a doua perioadă a vieţii sale", căsătorindu-se (a treia oară) cu ducele Alfonso d'Este, pentru ca la 39 de ani să-şi sfîrşească zilele într-o mînăstire din Ferrara[49].

„Prea voluptos spre a se lipsi de bucurie — a observat un cunoscut istoric al Renaşterii[50] —; prea artist ca să renunţe la frumuseţe; prea bogat, avînd prea mult aur şi prea multe bijuterii, ca să nu le atîrne de umerii goi, secolul al XV-lea a atras femeia în afara cercului familiei sale, a luat-o de la torsul lînii şi de la leagăn, a gătit-o, a exaltat-o, a adorat-o. Nu i-a mai cerut virtuţi domestice: i-a cerut în schimb virtuţi de lume; a introdus-o în lumina şi în fastul salonului; iar în

loc de-a o mai privi cu ochii severi ai educatorului sau ai soţului, i-a surîs cu ochi de amant".

La rîndul său, femeia s-a străduit să se arate la înălţimea acestei noi meniri, prin luxul şi fastul îmbrăcămintei, sau corectînd prin tot felul de artificii natura.

Emanciparea individualităţii umane, sub toate aspectele, trezea la viaţă nouă, în decursul existenţei unor bine ştiute eroine ale castităţii (căci Renaşterea a cunoscut şi asemenea figuri feminine)[51], instinctele şi simţurile altora dintre contemporanele lor. Ele oferă exemple contrarii despre ceea ce a însemnat senzualitatea în aceeaşi vreme. Iată-l aici pe cel al frumoasei femei din Napoli, pe care pudoarea n-a oprit-o să se dezbrace pe drum şi să meargă aşa înaintea calului regelui Alfons d'Aragon cel foarte bigot şi auster, „spre a-i oferi, drept omagiu, frumuseţea nudităţii sale".

Statuile de zeiţe, scoase atunci din pămînt, la lumina nouă a Renaşterii, spre a fi apoi admirate unanim şi cu atîta pasiune, ofereau aceleaşi imagini. Idealul nudităţii perfecte se impunea vieţii de toate zilele, în vreme ce pictori ca Botticelli transfigurau prin culoare, în tot atîtea icoane, venerele albe, calde încă de pămîntul din care le dezgropa aviditatea celor dintîi arheologi.

Emanciparea femeilor şi adaptarea lor la cele mai variate aptitudini, fără ezitări şi cu un admirabil simţ de orientare, poate fi edificator ilustrată prin exemplul Beatricei d'Este, pe care biograful său De la Sizeranne, o califică drept „efemeră"[52]:

„Beatrice sare din copilărie în viaţa de femeie măritată, în ocîrmuirea statului, pe tronul uneia din cele mai bogate cetăţi ale lumii. Îşi joacă rolul fără cea mai mică şovăire. O zi mai înainte vorbea cu păpuşile; a doua zi îi ţinea discursuri dogelui, ambasadorilor, chiar şi regelui Franţei. Nu se încurca niciodată, nu-i era frică de nimic, rezolva toate dificultăţile, trecînd peste ele ca peste obstacole, atunci cînd gonea cerbul în pădurile de la Vigevano.

„Căsătorie, călătorii, intrări triumfale prin diferite oraşe, recepţii de regi şi de împăraţi, încoronarea, naşterile, ambasadele pe care le avea de îndeplinit — totul se grămădeşte, se precipită asupra ei... Şi Beatrice n-avea încă 22 de ani!".

Pe urmă, prematur, la acea vîrstă, moartea, dispariţia de pe scena vieţii trăite, spre a intra în existenţa artei, prin piatra de mormînt din Certosa de lîngă Pavia.

Noul om al Renaşterii, prin multe din manifestările sale, poate da impresia unei primitivităţi pe care ar putea-o explica, întocmai ca într-o nouă Geneză, plăsmuirea lui prea recentă. Mai aproape de adevăr poate rămîne însă explicaţia unei continuităţi cu evul mediu, din acest punct de vedere. „Omenirea din primele timpuri ale Renaşterii — s-a spus[53] — este încă brutală, cufundată în materialism; calcă greoi; are pofte grosolane; rosteşte vorbe urîte şi rîde prea zgomotos. Îi trebuiesc glume asemeni, isprăvi cu uriaşi, precum şi satisfacerea cît mai violentă a tuturor dorinţelor fizice".

În această explicaţie stă adevăratul sens al decadenţei moravurilor, de care evul mediu, crezut în general o epocă de mare evlavie şi de multă smerenie în faţa lui Dumnezeu, este însă cel puţin tot atît de vinovat. Stau drept dovadă toate aluziile şi toate ororile relatate de Dante în *Divina Comedie*. Iar cine ar căuta alte exemple de brutalitate şi depravare medievală (papi ca Bonifaciu al VIII-lea, vinovaţi de sodomie, sau ca Ştefan al VI-lea, care şi-a dezgropat predecesorul, ca să-i prezinte cadavrul în faţa unui Sinod), poate fi cu uşurinţă satisfăcut[54].

Renaşterea va avea deci de partea sa, din acest punct de vedere, justificarea tradiţiei şi va putea invoca, în plus, o scuză: n-a făcut niciodată caz de moralitate şi de credinţă.

Şi apoi nu la toate curţile Renaşterii se constată aceeaşi atmosferă de insuportabilă corupţie. Unele dintre ele, ca aceea a ducelui din Urbino, spun cronicarii vremii, păreau adevărate „case de

religioşi", remarcîndu-se prin austeritatea moravurilor şi printr-o desăvîrşită moralitate[55].

În schimb, descătuşarea din orice preocupare faţă de prejudecăţile morale şi desconsiderarea oricărei constrîngeri din afară, i-au dat italianului din secolul al XV-lea posibilitatea să-şi regăsească sufletul lui de italic şi de adevărat „latin".

Elanul îi caracterizează gestul acestei complete descătuşări, urmările, în artă şi cultură, ale avîntului sufletesc de care a dat unanim dovadă.

În vreme ce pictorii flamanzi, neîntrecuţi maeştri în tehnica culorilor de ulei, se complăceau într-o pictură măruntă, de miniatură şi de amănunt, definind cu scrupulozitate cele mai mici particularităţi ale obiectului, italienii erau exasperaţi de un asemenea procedeu[56]. Şi i-au lăsat cel mult pe călugări să migălească mai departe pergamentele lor, pentru ca ei, pictorii ceilalţi, „să se avînte cu bucurie şi voluptate spre zidurile întregi pe care să le picteze, într-o atitudine largă şi semeaţă, cu dîre de penel ce nu se mai puteau corecta, în tencuiala proaspătă a frescei şi repede, pînă ce nu se usca pe acele ziduri", pentru totdeauna.

Cu elanul a crescut, firește, dorinţa de glorie în sufletul acestui om, reîntărit în credinţa destinului, pe care singur şi-l va făuri şi îl va susţine de acum înainte.

Scria Leonardo da Vinci în codicele asupra zborului păsărilor: „... De pe muntele care deţine numele marei păsări, îşi va lua zborul faimoasa pasăre, care va umple lumea cu marea ei faimă [...] Va umple universul de uimire, umplînd cu faima sa toate scrierile şi glorie eternă locului în care s-a născut"[57].

Antecedentele acestei atitudini, sînt însă de căutat iarăşi în Trecento.

Din punctul de vedere al grijii cu care şi-a asigurat faima în lumea contemporanilor săi, fără îndoială că Petrarca poate fi socotit drept unul din cei mai apropiaţi precursori ai omului astfel renăscut.

Atîta numai că, în cazul lui Petrarca, această irezistibilă nevoie sufletească de faimă a cunoscut şi momente de criză, care presupun în sufletul său aderenţe de prejudecăţi medievale, dacă nu chiar remuşcările bunului creştin.

Se poate admite însă — iar cerinţa este a lui Burckhardt[58] — că Dante împarte deopotrivă cu Petrarca meritul de-a fi instaurat o mentalitate nouă şi din punctul de vedere al gloriei. De aceea a vorbit Dante, în cîteva rînduri, cu atîta convingere, de suprema dorinţă a vieţii sale: să fie încununat poet în catedrala din Florenţa.

Petrarca va cunoaşte împlinirea unei asemenea dorinţi şi va rămîne în analele poeziei cu amintirea gloriei de a fi fost încununat pe Capitoliu.

Dealtfel, asemenea consacrări deveneau din ce în ce mai frecvente, chiar în cazul unor poeţi mult mai puţin celebri, prin toate celelalte oraşe ale Italiei. Este citat ca exemplu cazul lui Albertino Mussato, contemporanul lui Dante, încoronat la Padova, sediul celebrei universităţi.

De aici, din acelaşi sentiment al nevoii de glorie, s-a generalizat în Renaştere — prin biografiile plutarchiene — cultul oamenilor iluştri din antichitate, însă şi contemporani.

Drept urmare a aceleiaşi „voluptăţi a gloriei", iată cultul morţilor iluştri, fie ei seniori, artişti sau cărturari, materializat prin interesul crescînd ce s-a acordat mormintelor şi monumentelor funerare.

Aşa s-a transformat cu vremea biserica San Lorenzo din Florenţa în mauzoleu al familiei Medici, sau biserica Santa Croce din acelaşi oraş, în adevărat Panteon al noilor glorii italice. Datorită aceluiaşi cult, rămăşiţele pămînteşti ale lui Rafael au fost aşezate sub cupola Panteonului din Roma.

Unele din cele mai celebre şi odioase asasinate săvîrşite în decursul Renaşterii, sînt atribuite de istorici mai mult dorinţei de glorie cu orice preţ, decît unei criminalităţi ordinare.

De o astfel de „sete de glorie" pare a fi fost chinuit celebrul Lorenzino, cînd, învinuit că mutilase unele statui antice din Roma, s-a gîndit să pună la cale o altă faptă, a cărei „noutate" ar fi

Scanned with OKEN Scanner

putut face să se uite o asemenea ruşine. Şi a pus la cale asasinarea suveranului său[59].

Rolul poeţilor din Renaştere a rămas, constant, acela de-a consacra faima seniorilor. Aceştia nu se adresau ei totdeauna poeţilor, spre a-şi asigura perpetuarea gloriei prin operele lor literare; ci adesea literaţii îi solicitau întru aceasta. Iată cazul unui poet şi umanist de însemnătatea lui Angelo Poliziano, care, din Florenţa sa, se grăbea să-i scrie regelui Ioan al Portugaliei (în 1491), spre a-l sfătui să nu neglijeze de a-i încredinţa lui grija preamăririi descoperirilor pe care corăbierii acelui rege tocmai le făcuseră pe coastele Africii.

Spre a-şi asigura nemurirea — îl încredinţa poetul —, Ioan urma să-i trimită toate informaţiile necesare alcătuirii unei opere de glorificare; căci altfel i s-ar fi putut întîmpla ca acelor eroi care, lipsiţi de splendoarea pe care o capătă de la pana cărturarilor, „riscă foarte sigur ca isprăvile lor să zacă uitate în imensa îngrămădire a fastelor fragilităţii umane".

Bineînţeles, regele s-a grăbit să-şi dea adeziunea la o asemenea promiţătoare iniţiativă[60].

Potrivit preceptelor Episcopului-pedagog Francesco Patrizi, „Principele nu trebuie să dorească drept răsplată a ocîrmuirii sale înţelepte şi juste, decît gloria şi onoarea". „*Optimi regis proemium, quod pro rectis actionibus expectare debet ab his quibus praeest sola est gloria et honestus honor*", declara într-adevăr Patrizi, în tratatul său *Despre Domnie* (*De Regno*, IX, XIX)[61].

Căci în lipsa acestor satisfacţii supreme, bunul principe trebuie să se mulţumească de-a se şti împăcat în cugetul său.

Dealtfel, credinţa că el trebuie să umble după glorie, iar că poetul trebuie să i-o cînte neapărat, s-a consfinţit drept o adevărată normă de viaţă în lumea Renaşterii. Căci — se spunea curent — el de aceea era principe, iar poetul de aceea stătea la curtea lui[62].

Această desăvîrşită credinţă în excepţionala valoare a gloriei, asigurată şi perpetuată în tot felul,

61 de poeţi, de pictori, de sculptori şi de gravorii de

medalii, însenina în sufletul noilor oameni şi gîndul morţii. Un poet umanist ca Pontano avea, astfel, o concepţie total senină despre moarte, din această cauză. Căci avea certitudinea permanentizării sale în viaţă, prin gloria pe care ştia să şi-o asigure, numele-i urmînd să continuie a-i răsuna în posteritate, cu glas distinct auzit, în vălmăşagul vieţii.

După cum dovedeşte poema sa astrologică *Urania* (1476—1480), Gioviano Pontano a popularizat astfel un adevărat cult păgîn al gloriei[63], care avea să se generalizeze curînd în întreaga societate a Renaşterii, din care erau din ce în ce mai puţin excluse femeile.

Corespunzător precocităţii în ceea ce priveşte emanciparea individualităţii umane faţă de vîrstă şi corespunzător emancipării ei faţă de prejudecata aristocraţiei feudale din punct de vedere social, se adaugă emanciparea, faţă de sex, a femeii.

Aceasta îşi va asigura, alături de bărbaţi, celebritatea în tot felul: prin lux şi rafinament, ca Isabella d'Este; prin corupţie şi desfrîu, ca Lucreţia Borgia; prin iubirea seniorului, ca Isotta degli Atti, sau ca Beatrice d'Este; prin bravură, ca îndrăzneaţa Caterina Sforza, sau, în general, prin adaptarea atîtor alte femei la cultura umanistă, în toate formele şi manifestările.

În lipsa de aptitudini sufleteşti speciale, femeia îşi putea asigura celebritatea prin frumuseţe. Şi atunci, ea se numea Simonetta Cattaneo şi o înfăţişa, ca atare, Botticelli în compoziţiile sale, sau o cîntau în versuri poeţii de la curtea lui Lorenzo Magnificul.

Cînd va aspira la celebritatea pe care-o asigură practicarea poeziei, femeia îşi va lega numele, ca Vittoria Colonna, de acela al unui contemporan ca Michelangelo. Iar dacă va oferi destulă atracţie ca model, va ajunge celebră ca Gioconda şi ca Fornarina.

Tot orgoliul noului om în a ostenta celebritatea cu orice preţ, faţă de contemporani şi de posteritate, se va întruchipa în cel de-al doilea secol al Renaşterii, în „scandaloasa dorinţă de celebritate cu orice preţ", a unui scriitor ca Pietro Aretino[64].

Scanned with OKEN Scanner

Căci tot cinismul, tot curajul, ca şi toată apreciabila sinceritate în a-şi manifesta asemenea „virtuţi", nu vor fi puse de acest ilustru personaj decît în slujba dorinţei aprige de a-şi asigura o cît mai zgomotoasă celebritate.

Drept este că acest exces, ca atîtea altele din lumea sufletească a Renaşterii, a început de timpuriu să preocupe unele spirite mai temperate; şi s-a ivit reacţiunea. Astfel, se poate semnala avertismentul echilibratului Coluccio Salutati (încă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea), dat împotriva acelui adevărat „fanatism păgîn", cu care se urmărea asigurarea gloriei[65].

Mai apoi, în plină dezlănţuire a noilor porniri, singura posibilitate de-a reacţiona împotriva acestui adevărat „desfrîu de glorie" — cum îl numeşte iarăşi Burkchardt[66] — la care s-a dedat omul, va rămîne gluma, batjocura, ironia, parodia şi satira.

Epocă ce se caracterizează, în tot felul, prin dramatismul contrastelor. Renaşterea l-a cunoscut în plus şi pe acesta: contrastul dintre pasiunea gloriei individuale şi ura faţă de rivali.

Legătura între aceste două sentimente a fost constant asigurată de sarcasmul şi dispreţul care s-au manifestat cu atîta succes în formele literare, binecunoscute sub denumirea de *burle* sau *facezie*.

Abuzul adulaţiilor, practicat în tot felul, chiar cu o flagrantă lipsă de bun gust, de poeţii şi de cărturarii vremii, nu putea fi decît urmarea firească a primei tendinţe. Mare parte din creaţia artistică, intelectuală şi poetică a Renaşterii, trebuie, într-un fel sau altul, legată de necesitatea de-a satisface vanitatea seniorului. Astfel că exemplele care să denote, în toată întinderea ei, generalizarea adulaţiei în societatea nouă a Renaşterii, ar putea constitui, ele singure, un abundent repertoriu. Iată numai două din aceste exemple[67]: Flavio Biondo, amintitul creator al istoriografiei moderne, întrucît a fost primul istoric modern care s-a gîndit să aplice critica izvoarelor, s-a văzut ţinut la o parte de un papă umanist ca Niccolò al V-lea, deoarece n-a ştiut să-l aduleze, cum era de aşteptat, în opera sa.

Scanned with OKEN Scanner

În sens invers, rămîne, desigur, caracteristic cazul lui Francesco Filelfo, care l-a făcut pe Francesco Sforza din Milano să cheltuiască însemnate sume de bani, întru răsplătirea unei opere ca *Sforzeide*, în care, sub forma unei epopei în douăzeci şi patru de cînturi, poetul se angajase să-l aduleze. Dar întreprinderea n-a putut fi dusă la bun sfîrşit (1461).

Aşa avea să se ajungă cu timpul la reacţiunea lui Pietro Aretino (invocat aici drept exponent al reacţiunii împotriva adulării altora, căci a sa proprie nu intra, firește, în aceeaşi categorie); cu toate că abuzul fusese prevenit, sporadic, este drept, încă înainte de 1500, de un preumanist ca Salutati.

Oricum, acest capitol al adulaţiei în Renaştere s-ar presupune întregit cu acela, care-l condiţionează de aproape, al mecenatismului şi care-şi poate identifica antecedentele într-o serie de figuri istorice medievale, ca aceea a lui Federico al II-lea de la Palermo, sau ca acelea ale Angevinilor de la Napoli[68].

Iar dacă, de la caz la caz, societatea Renaşterii a trebuit să deplîngă acest adevărat flagel al adulaţiei, nu este mai puţin adevărat că mecenatismului îi va datora arta şi cultura lumii moderne, cele mai impresionate iniţiative şi chiar realizări.

În arta florentină de la începutul secolului al XV-lea, fie că este vorba de un sculptor ca Donatello, sau de un arhitect ca Brunelleschi, nota dominantă s-a impus a fi individualismul, al cărui triumf a fost aclamat de noua viaţă instaurată prin Renaştere[69].

Se poate nota însă că această artă individualistă n-a fost de la început în serviciul individualităţilor (senioriile), ci tot al colectivităţii (Florenţa). De aceea, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, cînd se va ajunge de fapt la adevărata sinteză a civilizaţiei noi a Renaşterii, această formulă a individualismului va putea fi şi acceptată unanim.

„De către unii umanişti — a definit cu admirabilă intuiţie Giulio Bertoni[70] —, mai ales de către

Scanned with OKEN Scanner

literaţi, omul a fost conceput ca un individ ce se socoteşte dominator absolut al unei lumi care-i aparţine şi pe care se străduieşte s-o făurească după capriciul său. Tipic este cazul *Principelui* lui Machiavelli, care, făcînd abstracţie de stările politice ale vremii, îşi făureşte un ideal de cuceriri, destinat a se frînge ca un vis, în atingerea cu dura şi inevitabila realitate a lucrurilor. Această concepţie despre om a constituit unul din aspectele cele mai singulare ale începutului secolului al XVI-lea italian. În atîta entuziasm pentru frumos, sensul acelor probleme morale, pe care le întrevăzuseră ori le retrezise Dante şi Petrarca, a scăzut. Spre a le reînvia, a fost nevoie de Contrareformă, care însă, prin rigurozitatea ei, le-a închis în cadrul unor scheme aristotelice şi tomistice prea determinate şi fixe".

În afară de aceste două concepţii asupra valorii omului, a mai fost însă şi aceea a culturii, înţeleasă ca „libertate a spiritului şi ca activitate nemuritoare. Valoarea omului află în această concepţie despre eternitatea şi spiritualitatea culturii, cea mai bună celebrare a sa".

„Omul vrea să atingă culmea divinului, spre a face divină istoria — întregea observaţiile de mai sus, nu de mult, Giuseppe Bottai, într-o disertaţie citită la Centrul de Studii Rinascimentale din Florenţa[71]. — Şi, aproape spre a dovedi că nu vrea să uzurpeze demnitatea la care aspiră, săvîrşeşte acele minuni care vor culmina apoi, prin exemplele clasice de versatilitate (şi aceasta tot o formă de universalitate), cu care se trece de la pictură la sculptură, de la sculptură la arhitectură şi la incizia metalelor, sau de la aceste forme de activitate la filozofie, la ştiinţele naturale. Michelangelo şi Leonardo da Vinci sînt aşteptaţi."

Într-adevăr, se ştie că oamenii Renaşterii au dat în tot felul dovada unei prodigioase îndemnări în a se iniţia prompt şi cu succes în cele mai variate îndeletniciri. Aproape nu există carte asupra Renaşterii italiene care să nu citeze în această privinţă cazul lui Leonardo da Vinci, sau al lui Leon
65 Battista Alberti, priceput în ale muzicii, în ale

fizicii, în ale matematicii, în ale arhitecturii, în ale arheologiei, în ale esteticii, în ale pedagogiei, ba pînă și în îndemînările sportive. Căci deviza acestui om nou al Renașterii, a fost: „Oamenii e destul să vrea și izbutesc în orice“[72].

Iar spre a face să rezulte dintr-un document contemporan, în ce fel se realiza acest om nou al Renașterii din punct de vedere al pluralității de aptitudini, următorul portret al umanistului Enea Silvio Piccolomini va apare destul de expresiv pentru întreaga categorie[73]: „... El este excesiv de inteligent și de întreprinzător. A ieșit cu bine din două furtuni. A făcut un pelerinaj cu picioarele goale. S-a travestit în negustor. În Scoția a stat de vorbă cu femeile care torceau cînepă. La Strasbourg a avut un copil cu o englezoaică. A cunoscut oamenii cei mai deosebiți de la maestrul său de jurisprudență, Marianno Sozzini, caligraf, geometru, astronom, medic, care știa să danseze, să cînte, să practice sporturile, să rimeze versuri și să cînte din mai multe instrumente, pînă la cancelarul Gaspar Schlick, a cărui senzualitate germanică a impresionat-o cu povestirile sale picante de italian voluptos.

„I-a cunoscut pe toți regii, pe toți papii, pe toate mărimile, pe toți prelații și pe toți demnitarii timpului... A trecut prin toate mediile. S-a culcat în patul și a băut din paharul curtenilor împăratului Germaniei... A făcut intrigi, a făcut răutăți, a băgat zîzanii, a împăcat lucrurile, s-a amestecat în toate chestiunile și a căzut totdeauna în picioare. A luat parte la toate dietele și la toate congresele, unde a dezbinat lumea, a aplanat dificultățile, a potolit geloziile, s-a strecurat, s-a interpus, s-a impus prin ambasade, comisii, compromisuri, rapoarte, mesagii, afaceri de stat și tot felul de alte afaceri; în așa măsură, încît la moartea lui Calixt, a fost ales... papă.“

În atîta frămîntare și într-o așa de inexorabilă cheltuire de energie vitală în toate direcțiile, trebuia să intervină — fie și numai prin îndemn teoretic — corectivul, care să tindă la armonizarea pornirilor și a veleităților, spre a da personalității

umane conturul pe care-l impuneau modelele clasice şi pe care-l reclamau preceptele moraliştilor.

Ascultînd de legea armonizării cît mai perfecte, căreia începeau a i se supune toate creaţiile şi concepţiile Renaşterii, individul şi-a fixat ca program ideal de viaţă această înjghebare armonioasă a personalităţii.

Dovada despre această năzuinţă o face opera educatorilor, ca şi tratatele moraliştilor.

Datorită însă virulenţei cu care s-a întruchipat la noua viaţă individualitatea umană, ea s-a lăsat a fi, conştient, victima tuturor contrastelor, care i-au dezarticulat în tot felul acea normă de viaţă.

De aceea Renaşterea se defineşte prin atîtea contraste[74].

Ca o consecinţă a excesului de vitalitate, transpus practic în aviditatea de absorbţie tentaculară a tuturor formelor de viaţă, a apărut figura omului „universal", adică a omului care pretinde să ştie totul şi vrea să întreprindă totul, să creeze orice, ba chiar să atingă în tot felul perfecţia şi supremaţia.

Ceea ce n-a însemnat că în momentul în care s-a realizat pe linia acestei ambiţii, el să nu fi cunoscut şi primul moment al dramei omului: de-a nu izbuti decît întîmplător şi foarte rar să se realizeze.

Este drept că dorinţa de realizare şi arta înfăptuirilor au fost atît de intense şi însemnate, încît şi *aşa* rezultatele spirituale şi artistice ale Renaşterii au fost îndestulătoare, spre a umple istoria timpurilor moderne.

Aceasta nu înseamnă totuşi mai puţin că în Renaştere se poate vorbi, mai valabil ca în oricare altă epocă, de drama unui etern contrast între idealul de perfecţie şi o eternă nedesăvîrşire.

Teoretic „omul perfect" a fost permanent definit, urmărit, preconizat de cele mai alese spirite ale vremii. „Moralistul" Cristoforo Landino de la Florenţa a încercat, deopotrivă, o cuprindere a lui într-o formulă, pe care o înfăţişa în cunoscuta şi populara sa operă *Disputationes Camaldulenses*[75]: „. . . Om desăvîrşit este acela care, recunoscînd

dovedita superioritate a vieţii contemplative, ale cărei meditări pregătesc norme pentru cîrmuirea vieţii active, întruneşte în el ambele forme de viaţă şi pe ambele le preţuieşte şi le poate exercita cu echitate".

Pînă să se întruchipeze potrivit acestui ideal al „moraliştilor" lumii noi, omul se expunea însă a fi surprins, în acelaşi timp ca susceptibil de următoarele calificative, a căror înşirare, în această formă schematică, poate constitui prin sine o caracterizare: omul nou al Renaşterii putea să fie, rînd pe rînd, sau laolaltă, aventurier, condotier, mercenar, senior; luxurios sau puritan; impresionant prin lux şi abject prin dezinteresarea faţă de cea mai elementară grijă de igienă; grandilocvent şi modest; cochet, criminal, erotic, incestuos; nebun de curios să cunoască lumea (iar rezultatul acestei „nebunii" au fost invenţiile lui Leonardo da Vinci şi descoperirile geografice ale lui Cristofor Columb; sau, ca o consecinţă mai tîrzie, descoperirile astronomice ale lui Galileu); eroic sau maniac; melancolic; religios, fanatic; superstiţios, sensibil la arta magiei, areligios, păgîn, amoral, mistic; fenomenal ca Pico della Mirandola; artificial, depravat, venal, voluptos; epicurian, erotic, obscen; violent, grosolan, brutal sau impozant ca statuia lui Colleone; independent, pudic, cast, sau lasciv şi cinic; leal, cu un adevărat cult al onoarei sau superficial; şiret, avid, mîndru, invidios, perfid, vindicativ, ambiţios, despotic, capabil de mari nedreptăţi; bestial, excesiv şi exaltat; fricos, ipocrit, arivist, sau demn; dînd dovadă de o nemaiîntîlnită experienţă şi cunoaştere a vieţii; temerar, ingenios şi spontan; naiv; îndrăgostit ca niciodată de natură; inventiv; dornic de noutate; a toate ştiutor; harnic; dinamic; generos; parvenit; orgolios; parazitar; trivial; pătimaş; pedant; vanitos; capabil de cea mai neverosimilă pluralitate de gînduri şi de aptitudini; subiectiv; rafinat; burghez şi realist; precoce; raţionalist; romanţios; senzual; capabil de simulare; servil şi sincer; sociabil şi animat de spirit de rivalitate; supravegheat de un excesiv spirit critic; teatral; veşnic tînăr; dornic de vagabon-

dare şi de aventură; vanitos şi venal; capabil de laşitate şi de virtute; voluntar, sau în orice altfel l-ar indica un asemenea repertoriu de calificative.

Un atît de vast conţinut sufletesc, n-ar fi putut fi cuprins, desigur, în delimitarea unei figuri obişnuite de om. Şi atunci a apărut, în intenţie cel puţin, supraomul.

Iată de ce englezul Harvey, fiul adoptiv al umanismului italian, s-a şi grăbit să făurească, din exemplarele umane pe care le divulgase de la începuturile ei Renaşterea, „un tip de supraom energetic, căruia i-a dat numele simbolic de Angelus Furius, desăvîrşit din punct de vedere al intelectualităţii şi impetuos din acela al voinţei, întrucît practica şi forţa acţiunii devin idealurile spre care trebuie să ţintească omenirea“[76].

Pentru a ilustra observaţia şi a o face să descindă din lumea valorilor morale în aceea a realităţilor, ne putem adresa, cu multă siguranţă de a convinge, istoriei florentine.

În primele decenii ale secolului al XIV-lea, care a fost un adevărat „secol de aur“, peste silueta Florenţei nu s-a înălţat nici o figură de florentin celebru. Dante a murit în exil şi nu prea înconjurat de-o mare admiraţie, la Ravenna, departe, tocmai în părţile Adriaticii de Nord. Petrarca, şi el, mult mai celebru ca Dante printre contemporani, a murit totuşi departe de Florenţa, după ce toată viaţa rămăsese înstrăinat de patria părinţilor săi. Numai Boccaccio dacă a putut rămîne florentin, în Florenţa şi în viaţă fiind.

În schimb, peste zidurile cetăţii din valea Arnului se înălţau pe vremea lui Giotto cel mult turnurile de apărare şi campanilele de biserici. „Nici chiar lui Dante nu i-a fost permis să troneze gigantic în oraşul său şi numai exilul i-a sporit statura“[77].

Iată acum starea de lucruri din Florenţa un secol mai tîrziu, adică în timpul primei Renaşteri: personalităţile întrec cu mult, prin silueta lor fizică şi morală, zidurile de apărare ale prestigiului co-
 mun, mai presus de toate campanilele şi de toate

edificiile din incintă, „drepte ca acele turnuri, sonore ca acele campanile".

Florența fusese prezentată în secolul al XIV-lea de o serie de cronicari localnici și colectivi ca Dino Compagni. În secolul Renașterii vor face prezentarea colecțiile de biografii ca aceea intitulată de Vespasiano da Bisticci *Viețile oamenilor iluștri*, Plutarh urmînd să-l înlocuiască pe Tit Liviu.

„Produsul cel mai important al orașului, monumentul cel mai solemn, a devenit omul. Leon Battista Alberti, citîndu-l pe «Pythagora» drept Protagora, anunță că «omul era mod și măsură a tuturor lucrurilor.»"[78]

De aceea, de timpuriu, unui pictor ca Andrea del Castagno i se va cere să execute, fie și pentru o casă de țară, numai portrete de oameni iluștri. Căci prin ele se putea exprima forța „caracterelor". Venise timpul în care să nu li se mai ceară artiștilor „figuri idealizate de sfinți. În casele noilor stăpîni, podoaba cea mai solemnă trebuia să fie portretul"[79].

În felul acesta, s-a putut ajunge și la o altă convingere, cu urmări mult mai profunde pentru implicarea noii psihologii a Renașterii: unul din punctele de onoare ale gîndirii sale a rămas consfințirea între valorile supreme ale vieții a acelei *dignitas hominis*, pe care chiar literatura patriotică a scuzat-o și a impus-o[80].

Iar între operele cele mai semnificative ale unui filozof ca Pico della Mirandola, se va nota curînd tocmai o *Oratio de hominis dignitate*.

Esența gîndirii acestui filozof — după interpretarea germanului Cassirer, sau a italianului Semprini (și sînt cele mai recente) — rămîne modul cum a conceput problema omului[81].

În amintita „oratiune" (adică „discurs"), consacrată problemei „demnității omului", Pico exaltă superioritatea acestuia față de celelalte ființe, superioritate voită de însăși dumnezeire, prin actul Genezei.

Omul a fost cel din urmă, spre a i se da putința să recunoască legile universului și să-i admire integral frumusețile. Dumnezeu nu l-a legat pe

om de nici un loc anumit; ci l-a lăsat să se miște în voie și să voiască liber. „Eu nu te-am creat nici divin, nici terestru, nici muritor, nici numai nemuritor, pentru ca tu să fii liber educator și stăpîn peste tine însuți; poți degenera pînă la a deveni brută și te poți regenera pînă la a părea zeu... Numai tu ai o dezvoltare, care depinde de voința ta liberă și porți în tine germenii oricărui fel de viață“[82].

Începutul în această adevărată „Literatură asupra omului“ îl făcuse dealtfel, încă din 1452, Giannozzo Manetti, cu o operă intitulată, la fel, *De dignitate et excellentia hominis*[83], fără a se exclude participarea la aceste pasionante dezbateri a unui gînditor ca Marsilio Ficino, care-și asumase tocmai nobila răspundere a mijlocirii unei cît mai definitive reconcilieri între om și dumnezeire.

A putut să-și asigure fericirea acest nou produs uman al Renașterii?

Literatul Boiardo, autor al unei cunoscute poeme cu caracter eroi-comic, înțelegea să contribuie la rezolvarea problemei acestei fericiri, printr-un sfat glumeț: „Pretind ca toți oamenii să-și pună supărările într-o ladă și să închidă acolo tot amarul și toate gîndurile negre, iar pe urmă să piardă cheia acelei lăzi“[84].

De aceea arta lui de povestitor, ca și a lui Ariosto, nu va mai urmări decît scopul delectării omului, ridicîndu-i moralul printr-un eroism de aventură, și sustrăgîndu-l grijilor vieții, spre a i-o prelungi cît mai stenic și mai desfătător.

Bineînțeles, astfel de încercări literare, prea optimiste, nu rezolvau problema decît aparent și nu anulau în sufletul omului nou conștiința unei permanente drame: aceea a iluzoriei sale independențe morale.

Chiar dacă noua ideologie predica în tot felul reînălțarea creaturii umane, care, prin mintea și sufletul său — arăta un pedagog ca Patrizi[85] — „poartă în sine asemănarea deplină și desăvîrșită a creatorului“; și chiar dacă omul revendica pentru sine stăpînirea asupra universului, considerîn-

du-se că închide într-însul, „o mică lume", pe care el trebuia s-o cîrmuiască, în aceste manifestări individualiste nu trebuie să se vadă, în ultimă analiză, „un fel de reacţiune împotriva transcendentalismului, un semn de libertate faţă de orice obligaţie, spre a-l constitui pe om într-o independenţă absolută".

Căci şi pentru contemporanii lui Patrizi exista o divinitate, gata să intervină în acţiunile oamenilor: „*Persuasio optima est, cum cogitamus divinum numen singulis quibusque horis nostris rebus interesse, edicereque ut non nisi recta agamus, abstineamus ab iniquis*"*.

Un alt corectiv al exceselor individualismului, presimţite de timpuriu, alături de un corectiv atît de înalt ca subordonarea, încă acceptată, a omului divinităţii, putea fi importanţa, cel puţin teoretică, ce se acorda tot mai mult familiei şi rostului ei în viaţa colectivă, în toate tratatele de pedagogie ale primei Renaşteri. Însuşi Francesco Patrizi s-a făcut renumit printr-un asemenea tratat, despre „arta" de a conduce familia, în care apare susţinută convingerea că viaţa individului este mai asigurată *per connubium* (adică prin unirea conjugală), decît *per solitudinem* (adică preferîndu-se atît de frecventele întovărăşiri libere, în afara obligaţiilor unei căsătorii şi ale unei familii).

Revenind însă la prima observaţie, care priveşte raporturile noului om cu divinitatea, credem necesar a insista în a stabili că nu este bine să se creadă că noua viaţă a individului renăscut, fie chiar şi în cele mai revoluţionare momente sau împrejurări ale emancipării lui, s-a caracterizat prin dispariţia religiei şi prin ateizarea deplină a vieţii.

O vastă cercetare se poate întreprinde, spre a fixa raporturile dintre umanism şi religia creştină. Noi înşine am putea integra studiului de faţă acest

---

* „Cînd ne gîndim că voinţa divină este prezentă în fiecare clipă în tot ce întreprindem, impunîndu-ne să nu facem decît binele, convingerea cea mai bună la care putem ajunge este să ne abţinem de la a comite răul" *(lat.)* (S. P.).

Scanned with OKEN Scanner

complex capitol, dacă nu am avea încredinţarea că problema ar trebui tratată special, în cadrul unei cercetări de consacrat spiritualităţii în Renaştere.

Pentru moment, ni se pare suficientă numai precizarea, clară şi întemeiată, pe care i-o împrumutăm lui Vittorio Rossi[86]: „Chiar şi în brigatele medicee [întovărăşirile prieteneşti, care-şi propuneau în primul rînd să petreacă viaţa în cel mai agreabil şi solidar mod, sub auspiciile admirabililor prieteni ai artelor şi literelor, care au fost, rînd pe rînd, Medici-i], umanismul (ceea ce înseamnă conştiinţa liberei virtuţi creatoare a spiritului), dacă se reduce la credinţa tradiţională şi practicile religioase, la reci deprinderi, stimula totuşi aspiraţia spre o nouă concepţie despre lume şi despre viaţă, ceea ce înseamnă spre o nouă religiozitate".

„I se pot aduce spiritualismului umanistic toate laudele — preciza apoi nu de mult acel critic al Italiei actuale, care a întreprins cu succes cele mai pretenţioase încercări de sinteză asupra mişcării umaniste şi care este Giuseppe Toffanin[87] —, se pot accepta toate interpretările; dar pentru cel ce aşează Renaşterea ca o punte de trecere între teologie şi filozofie, între evul mediu şi epoca modernă, întrucît au pus problema naturii, tratatele pentru lauda omului divin nu pot înfăţişa decît o piedică."

„Scandalurile" cu „divinizările" muritorilor între ei, erau, desigur, frecvente. Cronica şi anecdotica vieţii rinascimentale sînt în această privinţă gata să ofere cele mai pitoreşti exemple. Iar dacă ni se cere totuşi unul, iată-l: cu prilejul încoronării la Roma a papei Alexandru al VI-lea Borgia, s-au ridicat arce de triumf, pe care se citeau inscripţii „păgîne" ca aceasta: „*Caesare magna fuit nunc Roma est maxima: sextus Regnat Alexander; ille vir iste Deus*"*[88].

* „Mare fost-a Roma pe vremea lui Cezar; astăzi şi mai mare: domneşte Alexandru al VI-lea; Cezar [fost-a] om, acesta [este] Zeu!" (*lat.*) (N.a.).

Scanned with OKEN Scanner

Dar alături de atari semne de încredere oarbă în marele şi supranaturalul său destin, omul continua să aibă şi semnele vechi ale caducităţii sale. Ele se pot schimba, cu un umanist ca Marsuppini, în chiar accente de pesimism creştin şi de abatere în faţa atotputerniciei morţii.

Aşa, notăm că Marsuppini i-a adresat lui Cosimo şi Lorenzo de'Medici (nu Magnificul) o scrisoare de consolare (*consolatoria*), la moartea mamei lor Piccarda[89].

Era de fapt o compilaţie de locuri comune, tradiţionale în acest foarte vechi şi consacrat gen epistolar. Ea nu cuprindea nimic nou (iar acest detaliu rămîne caracteristic pentru anume aspecte literare ale Renaşterii, în sensul tezei pe care o susţinem), afară de o măiestrită îmbinare de fraze şi de aluzii.

Nici ideile nu denotă o înţelegere nouă a vieţii, sfatul cel mai frecvent repetat rămînînd moderaţia în durere.

Dar unele accente din această epistolă de consolare sînt, cum spuneam, de-a dreptul pesimist creştine: omul este muritor, supus voinţei lui Dumnezeu, iar nenorocirile îl pîndesc.

El nu trebuie totuşi să se răzvrătească; deoarece tot ce-l înconjoară este hărăzit morţii, spre care „totul se îndreaptă în vecii veacurilor, într-o neîncetată preschimbare".

A căuta fericirea pe pămînt, este o deşartă nebunie.

Totul pe lume este caduc.

Cele mai mari fericiri nu-şi află ele oare mai apoi mormîntul într-o mare nenorocire?

Moartea nu este un rău; căci îl scapă pe om de durere şi îi deschide porţile nemuririi.

Asemenea declaraţii, în scrierea unui profesor de la universitatea umanistă a Florenţei, îşi pot afla explicaţia într-o constatare de ordin cronologic: această epistolă a fost scrisă în anul 1433, într-o vreme deci cînd noile îndrumări spirituale ale Renaşterii erau abia la începuturile lor. Dar ele mai pot căpăta şi altă semnificaţie: atari semne de vechi concepţii şi de vechi credinţe creştine

Scanned with OKEN Scanner

n-au fost atunci şi nu vor fi niciodată şterse din sufletul şi din scrierile acestor oameni, convieţuirea lor cu noile tendinţe neînsemnînd totuşi o competiţiune, sau o luptă pentru supremaţie.

Căci, alături de semnele unei religiozităţi tradiţionaliste (deşi alăturarea o facem noi; ea nu a fost făcută atunci, în mod voit şi conştient), se pot constata atîtea altele, de orgoliu uman, prin definiţie anticreştine.

E bine să se distingă însă, din acest punct de vedere, glasul unui umanist străin produs de gîndirea Renaşterii italiene: glasul umanistului german Theophrastus Bombast von Hohenheim, bine cunoscut, sub numele de Paracelsus, drept creatorul medicinei şi al ştiinţelor pozitive moderne (secolul al XVI-lea)[90].

După concepţia acestuia, „omul este identic cu Cristos; ba, ceva mai mult, naşterea lui Cristos depinzînd de voinţa omului, omul este perfect ca şi Dumnezeu, adică Dumnezeu însuşi".

Firește că o asemenea credinţă nu putea duce decît la convingeri extreme cu privire la individualism, potrivit cărora „fiecare om trebuie să se ocupe numai de el însuşi, spre a ajunge la o deplinătate a lui Dumnezeu în propriul său spirit". Căci, după credinţa aceluiaşi gînditor, „omul se distinge fundamental de tot restul lumii. El este singura creatură din univers, care nu se naşte prin diviziunea unui element"; ci ia naştere din Marele Mister, confundat ca „Limbul", adică cu însăşi divinitatea[91].

Din punct de vedere al raportului de perfecţie, omul îi apare lui Paracelsus drept microcosm, faţă de macrocosmul universal; şi la fel în ceea ce priveşte desăvîrşirea. El este „lumea întreagă — sînt cuvintele sale. — Omul este un extras din toate stelele, din toate planetele, din tot firmamentul, din Pămînt, ca şi din toate elementele; el reprezintă a cincea esenţă"[92].

Omul — afirmă Paracelsus în fine, cu altă ocazie[93] — este „recipientul care conţine lumea şi adăposteşte în sine toate creaturile". În el se re-
75 găseşte „natura tuturor roadelor pămîntului, a tu-

turor mineralelor şi a tuturor apelor la un loc, la toate constelaţiile şi la cele patru vînturi ale lumii"[94].

Prin suflet, omul este „stăpînul" creaţiei. Cu acest suflet, el domină şi pămîntul, şi cerul. Căci „lumea este sclava voinţei umane"[95]. Sau, în fine: „omul îl învie pe Dumnezeu; Dumnezeu nu-l învie pe om"[96].

În Italia secolului al XV-lea se descoperise astfel o lume nouă: „lumea Omului", care în antichitatea renăscîndă prin opera studiilor reînnoite, găsea o lume înfrăţită cu ea"[97].

Călătorii din lumea străină de Italia (germanică, mai ales) şi mai ales călugării, se scandalizau văzînd în Italia semnele acestei convieţuiri a păgînismului cu creştinismul.

Aceia nu erau încă deşteptaţi la viaţa nouă a unei Europe moderne; sau erau precursorii, neştiuţi nici de ei, ai lui Martin Luther.

„Mie mi se pare că secretul Renaşterii şi al măreţiei sale — sînt cuvintele lui Giovanni Papini[98] — stă în reconcilierea omului cu sine însuşi şi în îndreptarea lui către Dumnezeu pe căi noi".

În evul mediu, omul rămăsese ca şi anulat în faţa divinităţii.

În epoca modernă, divinitatea va fi ca şi desfiinţată în faţa omului.

În Renaştere, „omul revine alături de Dumnezeu, redobîndeşte divina şi pămînteasca-i demnitate; ajunge, într-un oarecare sens, colaboratorul lui Dumnezeu".

Căci, explică mai departe Papini, „creştinismul medieval se făcuse neuman, din vina gnosei elenistice, a monahismului oriental, a misticismului nordic.

„Îi era dat Italiei, pămînt făgăduit al armoniei, să regăsească senina umanitate a Evangheliei şi franca naturalitate a Vechiului Testament. Între Bizanţul iconoclast şi Nordul mazochist, Italia a revendicat drepturile icoanelor şi a bijuteriilor, adică divina integritate a creatorilor. Marea

descoperire a Renașterii italiene a fost, așadar, aceasta: a-i restitui omului drepturile sale și deplina-i moștenire; omului întreg, nu numai eului silogizant și contemplativ. Dar a fost, privind lucrurile mai bine, o redescoperire creștină, mai mult decît o întoarcere la păgînism".

Așa se întîlnește gîndul paracelsian, cu cel al omului din zilele noastre: În Renașetere, Dumnezeu se va face om și omul va deveni Dumnezeu. Căci — continuă Papini[99] — „Renașterea se poate defini, din acest punct de vedere, drept restaurarea omului, fără negarea lui Dumnezeu".

Înconjurat de realitatea actuală a bucuriei de viață și a frumuseților înconjurătoare, „omul este totul. El nu mai este sclavul divinității ca în evul mediu, ci stăpînul său însuși. El nu mai este un gregar, ci o căpetenie. El nu mai este un cleric, un doctor, un baron, un postăvar, un guelf, un ghibelin, un creștin; el este el. A ajuns, în fine, să fie el. „Eu m-am făcut pe mine însumi", obișnuia să spună Pontano."[100] Scopul fiind el, omul, grija-i supremă va fi să se cultive pe sine. „Întrucît este totul în viață, el vrea și poate orice... Omul și-a atins în fine anii majoratului. Ca atare, ia în posesie universul, al cărui centru și scop suprem se declară. Drept atare, el își plimbă o privire insolentă asupra pămîntului reîntinerit, care îi oferă curiozității sale cîmpul infinit al experiențelor și ambiției sale spațiul nelimitat al mărilor."[101]

Iată de ce Pico della Mirandola, în discursul pe care l-am mai amintit asupra „Demnității Omului", putea susține teza că cel mai mare miracol al creației este omul, pe care Dumnezeu pare a nu-l fi făcut nici pămîntesc, nici ceresc, nici muritor, nici nemuritor, „pentru ca el să devină făuritorul și modelatorul propriei sale forme și pentru ca să poată, după liberul său arbitru și libera sa alegere, ori să degenereze în ființele inferioare și brutale, ori să renască în cele divine", săvîrșind în sine, muritor fiind, „împreunarea finitului cu infinitul".

După cum se vede bine exprimat gîndul lui Pico della Mirandola în *De hominis digni-*

tate (prologul la celebrele „teze" mirandoliane), omul este o ființă excelentă, un *magnum miraculum*, față cu natura brută, „fără progres". Și aceasta, în opoziție cu concepția, de exemplu, a celor dintîi umaniști englezi (ca Th. Moris), „a căror acțiune și operă a fost însuflețită de un spirit ce s-ar putea denumi puritan, de rigorism moral și religios"[102].

În schimb, umaniștii italieni, cu Giannozzo Manetti, cu Pico della Mirandola, cu G. B. Gello și pînă la Tommaso Campanella, n-au făcut decît să înalțe adevărate imnuri omului, declarat în stare să fie un glorios *faber fortunae*, care să-l ducă pe căile victoriilor sale de supraom.

Asemenea concepții, menite să capete valoarea de adevărată dogmă în lumea noilor valori de gîndire, erau atît de prezente în opera lui Pico, încît ele merită a fi întregite cu altele similare, din opera aceluiași filozof, indicate de V. Rossi în scrieri ca *Heptaplus*[103]. Iată-l, într-adevăr, aici din nou pe om desemnat drept „compendiul și rezumatul altor trei lumi; căci el este creatura prin excelență, ființa care condensează în sine firile întregii creații și deplinătatea întregii universalități, asemeni lui Dumnezeu, întrucît este energie spirituală, nu contemplativă, ci creatoare a realității".

Atari concepții apar, evident, ca o adevărată celebrare „a puterii creatoare și dominatoare a spiritului uman, care este, după cum se știe, caracterul esențial al primei Renașteri și germenul fecund de gîndire al viitorului"[104]. Pico se face astfel teoreticianul în filozofia Renașterii al acestei concepții despre om, împărțind meritele, în privința ei, cu Manetti și cu Marsilio Ficino.

După convingerile acestui din urmă gînditor (care și-a luat cu un moment mai devreme sarcina concilierii lui Aristotel cu Platon și a religiei cu omul), „pe scara ființelor, sufletul rațional ocupă locul de mijloc, al treilea, fie că s-ar începe numărătoarea de sus, ori de jos [...] împărtășind firea îngerilor, drept totdeauna aceeași; împărtășind firea formei prin mobilitatea sa, acest suflet poate

urca la gradele superioare ale existenței, fără a le părăsi pe cele inferioare și se poate coborî la cele inferioare, fără a-și pierde firea superioară, la fel cu lumina solară, care coboară în foc și îl umple, dar totuși, nu se desparte de soare. Sufletul rațional face deci legătura între lumea pămîntească și cea suprapămîntească"[105].

În gîndirea lui Ficino se realizează deci un fel de umanizare a divinului, spre a se ajunge la „cea mai înaltă celebrare a omului ca spiritualitate liberă și creatoare, opusă animalității sclave și neputincioase". După intuiția modestă a unui Giannozzo Manetti, Ficino a încercat astfel, cel dintîi, să sistematizeze organic, într-o construcție filozofică, umanismul, sau „acea știință a omului liber și autonom, a cărui presimțire, neliniștitoare, o avusese mai de mult Petrarca".

Mai puțin bănuită și mai rar invocată este însă participarea la această discuție a lui Leon Battista Alberti, a cărui părere se citează și pentru legătura ce se poate stabili direct, între concepțiile despre noul om al Renașterii și noua sa estetică.

În orice caz, se notează că acest ilustru discipol al școlii umaniste, „are sentimentul forței spiritului creator și poate, cu mai cutezătoare afirmație ca oricine, impune atotputernicia voinței și concepe omul drept făurarul exclusiv al propriului destin. Zeilor nu le pasă de muritori. Ei sînt cauza fericirii și nefericirii acestora. Eroii vieții sînt cei care înfruntă și urmează cursul vieții, cu încredere în propriile forțe. Așa se va impune ca principiu revendicarea libertății omului, împotriva „forței oarbe a întîmplării", în vreme ce norocul (Fortuna) este neînstare să-i răpească omului cea mai mică virtute cu care se naște. Voința lui, în schimb, este suficientă ca prin sine să facă orice, să ocupe cele mai de sus înălțimi și cele mai mari state, cele mai mari laude și cele mai neuzurpate glorii. Se asistă astfel, din plin, la „exaltarea vigorii voinței creatoare"[106].

Religia nouă va fi „cultul spiritului care, străin de gîndul transcendenței, construiește pentru sine, din voința unei cuminți judecăți de resemnare,

viața pe care omul trebuie s-o trăiască pe pămînt".

Științele, literatura, artele urmau să fie, pentru Leon Battista Alberti, expresia unei atît de adînci interiorizări și totodată formele exterioare ale acestei depline umanități active, care trebuia realizată de muritor în timpul vieții. „Ținta la care trebuie să tindă omul este să fie el însuși, în cel mai desăvîrșit mod, adică să-și dezvolte întreaga personalitate, într-o armonioasă adaptare a calităților și a posibilităților sale fizice și morale".

Totul trebuia să se întîmple însă sub semnul unei perfecte „grații", al unei perfecte euritmii și seninătăți, așa cum s-a realizat în viață însuși Alberti și așa cum a tins să-i fie arhitecturile.

El a săvîrșit, într-adevăr, totul „cu grație și cu un aer de noblețe" (sînt cuvintele sale proprii), „fără ca nimic să pară făcut cu artificiu premeditat (tot el vorbește), ci așa ca să creadă cine vede că această laudă, la tine ar fi un dar înnăscut al firii".

Marea mulțumire, a acestui genial umanist și creator de frumuseți prin artă, era să privească obiectele frumos și elegant executate, sau animalele perfect făcute de natură, sau zilele frumoase, sau colinele și pajiștile *verzosi*, izvoarele limpezi, pînă și numele frumoase; sau, în fine, „gingășia drăgălașă", unită cu „o robustețe vîrtoasă și deplină", pe care o denota pentru el, arhitectura catedralei florentine Santa Maria del Fiore, în care (sînt iarăși cuvintele lui), „fiecare parte s-ar zice pusă spre desfătarea ochilor [...] și totul este făcut și afirmat întru perpetuitate".

Leon Battista Alberti iubea în lumea fizică această lege a echilibrului, a armoniei, a lui *ne quid minus*. Dar această lege era și în lumea sa morală o realitate. „Morala creatorului palatului Rucellai din Florența, este morala unei existențe armonioase", o morală de moderație și de temperanță, fără izbucniri eroice.

Sau, cum spunea altădată Papini[107], „Omul nu se va putea întoarce la Dumnezeu, dacă nu rede-

vine mai întîi om sănătos, adică întreg, perfect, frumos pe dinăuntru şi pe dinafară, ca Adam înainte de cădere".

Pe măsură ce drepturile unei totale dezvoltări a omului căutau să se impună astfel în toate direcţiile şi aflau în gîndirea filozofilor un asemenea sprijin, acest om şi-a dat seama cît de importantă avea să fie pentru exteriorizarea sa cît mai categorică, alianţa cu artele şi cu literele. Adică alianţa cu formele de viaţă transfigurate de cei mai aleşi dintre semeni, pentru ei, ca să le facă însă valabile şi accesibile apoi întregului rest al omenirii.

Artele şi literele vor cunoaşte astfel imediat o nemaiîntîlnită înflorire, spre a-şi ajuta ocrotitorul să se definească.

Se vor intensifica studiile menite să promoveze categoriile de *humanitates;* se va preciza aspiraţia de-a da propriilor fapte şi gesturi pecetea artei şi a frumosului; se va constata o erupţie a energiilor constructive, exprimate prin palatele, templele, edificiile publice înălţate pretutindeni; se va practica mecenatismul, cum nu mai fusese practicat poate nici pe vremea lui August. Iar toate aceste aspecte „dovedesc măreţia noilor clase italiene, ajunse la deplina lor maturitate socială, politică şi economică"[108].

„O dorinţă de lux, o îndrăgire a frumosului, o nevoie de atitudini rafinate, va domina viaţa, adecvîndu-se noilor condiţii economice şi sporului de bogăţii capitaliste."[109]

Cu marea artă, vor progresa şi se vor rafina artele „industriale", spre a împodobi cu lux şi eleganţă bisericile, casele şi banchetele. Apar pretutindeni mesele sculptate, lăzile de zestre pictate şi ornate, fierul bătut, pielăria imprimată sau poleită, tapiseriile, medaliile, vitrourile şi ceramicele, cărţile cu gravuri, smalţurile, cameele, bijuteriile, costumele, stofele, draperiile, armele, pieptănăturile, fardurile, armurile.

Odată cu raporturile sociale, se rafinează deopotrivă şi se precizează, tot prin această nevoie de artă, tipul italianului „gentilom perfect", model pentru toate celelalte noi aristocraţii ale lumii.

„Este lucru evident că, mai presus de orice altă nevoie sufletească, se impune în această epocă exigenţa estetică — confirmă V. Rossi[110] — alimentată, ba aş spune chiar impusă, de acea orgolioasă conştiinţă a creativităţii spiritului, care este, după cum se ştie, un caracter esenţial al Renaşterii mature.

Omul, celebrat drept unicul făuritor al propriului său destin, atît valorează cît are în el voinţă şi «virtute» ca să îmblînzească norocul (Fortuna), ca să forţeze limita pe care-o pune istoria şi natura operei sale, ca să creeze şi să domine lumea vieţii sale."

Negustorul îmbogăţit, aventurierul ajuns suveran, bastardul urcat pe tron, umanistul sfetnic al principelui, iată tot atîtea exemple despre „această atotputernică umanitate, eliberată de orice legătură de clasă, de familie, de tradiţii, de cens. Iar spiritul omenesc, dispus spre o atare concepţie despre sine şi dus de o serie de interpretări exagerate ale realului spre o iluzie de atotputernicie, bucuros se refugiază, ca în propria-i împărăţie, în arta, care este împărăţia visului, veşnic oprit de logica inflexibilă a realităţii universale, dar veşnic viu, real în fantezia individului; şi bucuros îi transferă vieţii acelaşi proces de liberă creaţie, făcînd abstracţie de istorie şi făurindu-şi o lume ideală, în care trăieşte în afară de viaţă".

Cartea aceasta a noastră, în care ne propunem să înfăţişăm o serie de aspecte ale vieţii din Renaşterea italiană, să indicăm o serie de probleme pe care le implică şi apoi să încercăm a ne spune cuvîntul în privinţa dezlegării unora dintre ele, va căuta, în primul rînd, să stabilească raportul dintre noul om al Renaşterii şi valorile Artei, înţelese în totalitatea manifestărilor estetice, fără limitare deci la acelea exclusiv plastice.

Iar dacă acest raport se va stabili prevalent, faţă de celelalte atîtea, ale complexului de viaţă care a fost această excepţională epocă în istorie, denumită Renaştere, se va lămuri şi predilecţia autorului pentru titlul dat cărţii: *Valoarea artei în Renaştere.*

Capitolul al doilea

DE LA ARTA CELOR MAI MARI CREATORI, LA CELE MAI NEÎNSEMNATE OBIECTE ȘI REALIZĂRI

SUMAR. — Pasiunea pentru frumosul în sine, surprinsă în risipa obiectelor modeste ca întrebuințare, înnobilate prin arta lor de cei mai mari creatori; enumerarea acestor obiecte: armele de foc, armurile și scuturile; steagurile pentru luptă și pentru biserici; cutiile pentru parfumuri; „lăzile de mireasă"; plăcile de faianță; tacîmurile; serviciile de masă; antidoturile pentru banchete; cupele pentru otravă; „oreficeria" florentină; medaliile; tondi per berretti; *evantaiele; cărțile de joc; cărțile de rugăciune; oamenii de zăpadă; mormintele monumentale. Alte exemple, legate de anumite localități, curți și personaje istorice; Mantova; Sabbioneta; Ferrara; Milano; Vigevano; Certosa di Pavia; sanctuarul din Saronno (Lombardia); Lugano. În Italia Centrală: Città di Castello; S. trinità di Santa Fiora (Amiata); S. Giovanni Valdarno; Cortona; Florența; Prato; S. Salvi (Toscana); Siena; Montelupo (Toscana); Cerreto Guidi (Empoli-Toscana); Napoli. Concluzii: Suveranii știu să comande operele de artă, care să le asigure prestigiul politic, dar, eventual, să le și execute.*

Obiectele cît mai neînsemnate, ca și cele mai mărunte planuri, cu care-i însărcinau pe artiști seniorii Renașterii, constituie unul din aspectele variate și autentice ale vieții din acea epocă, iar ca atare, vor fi surprinse în desfășurarea acestui capitol, așa cum se înfățișează astăzi, în cele mai ascunse vitrine de muzee, sau în cele mai uitate documente.

În felul acesta, evocarea lor va reînvia adevărata pasiune pentru frumos, și din partea creato-

rilor, şi din aceea a simplilor posesori ai unor asemenea obiecte, prin care s-a risipit, cu atîta generozitate, chiar şi acolo unde ea ar fi părut de prisos, sau chiar inoportună, arta.

Pentru exemplificare ne vom servi de o serie de obiecte disparate, surprinse în cele mai variate categorii, dar pe care le-au creat, deşi modeste prin proporţii şi întrebuinţare, marii artişti ai Renaşterii.

Le va urma apoi o enumerare de ordin topografic a localităţilor din Italia, unele din ele foarte obscure, dacă nu simple sate şi mănăstiri, unde şi-au risipit totuşi aceiaşi artişti capodoperele; ceea ce poate fi pentru noi suprema dovadă a cultului artei pentru plăcerea frumosului; căci izolarea unor opere, de a căror valoare nu se putea să nu fie conştienţi chiar şi cei ce le realizau, însemna din parte-le, dezinteresarea cea mai nobilă de numărul şi calitatea socială a acelora care ar fi fost chemaţi să le admire.

În sfîrşit, se va arăta rolul pe care l-au jucat, de cele mai multe ori în determinarea creaţiei şi a execuţiei multor opere de seamă ale Renaşterii, suveranii sau simplii „stăpîni", care le comandau artiştilor, dar care ştiau să le condiţioneze şi creaţia, prin gustul, cultura, sau priceperea lor.

Vom începe prin a aminti obiectele:

Armele de foc (flintele şi gurile primelor tunuri), armurile ca şi scuturile de ţinut pe braţ, deşi expuse a fi stricate şi lovite în timpul violentelor lupte corp la corp, erau încredinţate unor artişti ca Donatello, Cellini sau Michelangelo.

Aşa-zisa Armeria Reale din Torino (adică Muzeul de arme şi armuri al familiei Savoia), oferă din abundenţă astfel de splendide exemplare[1].

Printre datele mai sigure ce se cunosc despre marele portretist care-a fost Antonello da Messina, este şi amănuntul, într-adevăr impresionant, că el „exercita mai ales nobila meserie de-a picta drapele naţionale şi steaguri pentru biserici, aşa
85 încît pictase unsprezece din acestea pentru loca-

lităţi ca Reggio din Calabria, Messina, Catania sau Randazzo, fără a le mai pune la socoteală pe cele de care nu se mai ştie astăzi nimic"[2].

Meşterii de la curtea Mantovei erau adesea întrebuinţaţi la confecţionarea unor casete aurite, sau de argint cizelat (se chemau *bussolini d'argento*), în care Isabella d'Este obişnuia să închidă pastilele parfumate, pe care le fabrica ea însăşi, după cele mai savante formule, care-i aparţineau exclusiv (avea în acest scop un laborator şi deţinea invidiate secrete personale).

Senzualismul Renaşterii, se va nota în treacăt, poate fi denotat şi de acest rafinament în materie de parfumuri.

Se parfumau pe atunci caii şi hamurile. Se parfumau banii.

În lipsa cafenelelor, oamenii de lume îşi dădeau întîlnire în parfumerii.

Cele mai alese cadouri pe care le putea face Isabella unor persoane de distincţie, ca Pietro Bembo sau Giuliano de'Medici, erau tocmai aceste *bussolette*.

Asemenea pastile parfumate se purtau în nasturi, în brăţări, în inele, sau în cataramele cordoanelor, făcute din os, sau cizelate în aur. Iar odată ce s-au inventat mănuşile, au fost şi ele parfumate[3].

„Lăzile de mireasă" („cofani", sau „cuferele") erau adevărate opere de artă, decorate cu reliefuri făcute din pudră de orez poleită cu aur şi cu tot felul de sculpturi în lemn, de către poleitorii anume ţinuţi la curte, sau prin casele mai mari.

În medalioanele de pe aceste lăzi, sau între cele trei despărţituri ale laturilor, cei mai iscusiţi pictori, uneori cei mari de tot, pictau scene nupţiale, precum este aceea, foarte mult reprodusă, din Piaţa Baptisteriului de la Florenţa, cu un cortegiu de nuntă în costumele vremii[4].

Cît de puţin costa risipa de artă, din partea oricui şi oriunde, se poate vedea apoi, la întîmplare, admirînd plăcile de faianţă pictate pe *bianchetto*, cu figura Madonei şi a copilului Isus ală-

turi, care se păstrează astăzi în Muzeul ceramicii de la Faenza.

Bineînţeles, pe vremea cînd au fost executate astfel de simple plăci de faianţă, însemnate de mîna unui meşter necunoscut cu semnul evident al artei, treceau complet neobservate, în rîndul obiectelor de folosinţă curentă.

Tacîmurile pentru banchete erau confecţionate din argint, sau din aur masiv, cu mînerele de fildeş.

Ornamentaţia lor era făcută *a nielli* şi reprezenta cele mai variate figuri (adesea de personaje bine cunoscute).

Sub portretele masculine se citeau pe aceste tacîmuri inscripţii ca următoarele: *In te sola dum vivam*"*; sau „*Per fin che vivo, amar durat*"**.

În jurul portretelor feminine, se putea citi, în schimb, pe aceleaşi tacîmuri: „*Fidelitas et amor, per amarte da po' la morte*"***, în expresii latine, amestecate cu altele italieneşti, ceea ce nu este mai puţin expresiv pentru epoca umanistă[5].

În ceea ce priveşte serviciile de masă, ele erau alcătuite din faimoasele discuri de teracotă, arse în cuptoarele de la Faenza, Urbino sau Pesaro şi decorate cu tot felul de scene mitologice.

Serviciul Isabellei d'Este, spre exemplu, era pictat de artistul decorator Domenico, cu episoade din viaţa lui Apolo.

Pentru pretenţia Renaşterii de-a înfrumuseţa cele mai neînsemnate obiecte, este instructiv să se noteze că pînă şi *gli schideti ed li denti*, sau *li netezaduri da denti*, cum se menţionau în inventarele curţii de la Ferrara scobitorile, erau artistic cizelate în metal încrustat cu pietre scumpe şi aveau formă de cuţitaşe, sau, ca să fie mai comode, de unghii.

---

* „Numai pentru tine, cît timp voi trăi" *(lat.)* (S. P.).

** „Cît timp voi trăi, va dăinui iubirea" *(it., lat.)* (S. P.).

*** „Fidelitate şi iubire, pînă dincolo de moarte" *(lat., it.)* (S. P.).

La banchete, sub fiecare taler, pictorii curții aveau grijă să înflorească hîrtii anume, cu tot felul de ornamente.

O adevărată operă de artă era adesea pe masa unor asemenea banchete, cutia cu „limbi de șarpe", socotite drept cel mai infailibil antidot-amuletă împotriva otrăvurilor[6].

In legătură cu acestea se notează (P. Arcari), că „delictele, trădările, violențele erau ale tuturor popoarelor pe acea vreme. Cu celelalte popoare, poporul italian avea comună otrava furișată pe ascuns, în cupele de la banchete.

„Numai al său era însă recipientul cizelat, perfect din punct de vedere artistic, în care se oferea otrava. Iată marea deosebire."

Toate aceste îndeletniciri au accentuat în mod vădit impresionant versatilitatea artiștilor din Renaștere, înclinați dealtfel și prin simpla lor calitate de italieni, și prin marea tradiție „artigiană" medievală, să-și dezvolte asemenea unice aptitudini.

Iată-le situația celor de la Florența:

„Arhitecți ca Bernardo Buontalenti desenează simple, dar perfecte vase din pietre dure; pictori ca Antonio del Pollaiuolo toarnă bronzuri, gravează în aramă, dau modele pentru broderii, sculptează și încrustează în lemn, bat argintul, îl acoperă cu smalțuri translucide. Mulți din marii sculptori ai Renașterii, de la Ghiberti la Jacopo della Quercia, se nasc în prăvălia unui *orefice* bijutier. Alți *orefici*, ca Ugolino di Vieri, creează cu artă pricepută și rafinată, smalțuri de-o atare și sigură frumusețe, încît lucrările lor trebuie puse alături și la nivelul marilor picturi de proporții, ale lui Simone Martini și ale lui Ambrogio Lorenzetti"[7].

În dorința lor de a-și perpetua amintirea chipului, oamenii timpului au recurs, fie la pictura în frescă, (mai ales în cazul suveranilor fondatori de biserici), fie la bronzul medaliilor gravate.

Iată, în acest sens, un exemplu oferit de condotierul Sigismondo Malatesta din Rimini:

La un moment dat, se găseau la curtea sa doi artiști ca Pisanello și Matteo dei Pasti, folosiți atît pentru lucrările noului palat (în așteptarea începe-

rii lucrărilor pentru refacerea catedralei), ca arhitecți, sau ca simpli cioplitori în piatră, dar și ca miniaturiști gravori, atunci cînd seniorul le-a poruncit să-i fixeze în bronzul medaliilor, anumite momente sau figuri din cariera sa militară și sentimentală[8].

Iar după ce l-a folosit în acest fel pe meșterul Matteo dei Pasti și după ce l-a trimis peste tot să procure materialele necesare continuării lucrărilor din Malatestian, n-a pregetat să i-l trimită și sultanului Mahomet al II-lea, ca să-i graveze portretul într-o medalie. (Veneții l-au prins pe meșter în Creta, l-au adus la Veneția și l-au torturat în carcerile Palatului Ducal, spre a-l face să destăinuiască adevăratele intenții ale lui Sigismondo; ceea ce nu-i va împiedica însă pe aceiași venețieni, să-l trimită în Orient, în același scop, 18 ani mai tîrziu, pe pictorul lor Bellini)[9].

Marilor artiști li se comandau adesea pînă și *tondi per berretti*, adică un fel de medalioane de bronz, sau de aur, care se puneau ca podoabă la berete.

Unul din ele se vede în portretul lui Baldassar Castiglione, executat de prietenul său Rafael și aflător astăzi la Luvru.

Pe altele se gravau scene mitologice, cu Laocoon, cu Amor în mijlocul naturii și alte asemenea subiecte, potrivite cu predilecțiile umaniste ale epocii[10].

Pînă și evantaiele se transformau, la fel, în obiecte de mare artă.

Ele se purtau atîrnate la centură cu un lanț de aur și aveau mînerele bătute în diamant.

Între atîtea rivale, Isabella d'Este era celebră pentru această artă a împodobirii unui atît de neînsemnat obiect, dar care nu trebuia să strice armonia de rafinament și de lux a întregii sale atitudini[11].

La curți ca aceea a lui Niccolò al III-lea d'Este și a Parisinei, se găseau totdeauna meșteri care, pe lîngă împodobirea cu poleituri a amintitelor lăzi de zestre, a cărților de rugăciune, sau a zgărzilor cîinilor și a șoimilor de vînătoare, să se ocupe în special de poleirea cu aur a cărților de joc (zise

„tarocchi"), apărute prima oară în Italia, spre a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Acestea erau împodobite cu miniaturi pe pergament gros şi reprezentau figuri simbolice, sau animale fantastice, dacă nu chiar obiecte comune.

Aurul cu care se poleiau era de zechini, iar astăzi aceste simple cărţi de joc formează obiectul admiraţiei unanime în muzeele lumii.

Astfel, cele care se păstrează la Luvru, îi sînt atribuite lui Mantegna[12], iar în Pinacoteca Academiei Carrara din Bergamo, se expun, drept unele din cele mai de valoare obiecte de vitrină, douăzeci şi şase de cărţi de joc, decorate cu miniaturi variate (figuri, îngeri, siluete de oraşe, „spade" încrucişate şi altele), se pare pentru Ascanio Sforza[13].

Întreprinderi artistice de acelaşi fel, dar de proporţii şi pretenţii mult superioare, erau apoi acelea în legătură cu înflorirea cărţilor de rugăciune, împodobite, pagină de pagină, an de an, de către artişti formaţi anume pentru aceste lucrări, adică pentru aşa-zisa artă a miniaturilor.

Rezultatul unei asemenea arte, celebru între atîtea şi uimitor pentru însăşi epoca Renaşterii, este Biblia lucrată de meşterii săi, pentru un stăpîn ca Borso de la Ferrara[14].

Pînă şi oamenii de zăpadă, oricît de efemeri, se cereau uneori făcuţi pe atunci de cei mai gravi şi de seamă sculptori. Se citează astfel (şi nu în glumă), cazul lui Piero de' Medici de la Florenţa, fiul cel mai mare al lui Lorenzo, care, văzînd odată zăpada mai abundentă ca de obicei şi dorind să i se facă un om dintr-însa, „şi-a adus aminte de Michelangelo — relatează o mărturie contemporană — şi dînd poruncă să-l caute, l-a pus să facă statuia"[15].

Mormintele, menite să perpetueze memoria şi efigia unor oameni atît de legaţi de viaţă, prin cele mai materiale şi totuşi spiritualizate forme, nu s-au sustras, nici ele, cerinţelor de artă.

Dintre lespezile catedralelor, unde le culcase umilinţa medievală, sub picioarele credincioşilor rămaşi în viaţă pînă să le vină rîndul, mormin-

tele se înalţă acum pe zidurile aceloraşi catedrale, sau, dacă mai păstrează încă aspectul de lespezi (potrivite pentru destinderea, în adormirea somnului de veci, a celui defunct, cu întreaga-i înfăţişare), ele se ridică totuşi pe o raclă de piatră, care le apropie acum din nou de formele străvechilor sarcofage.

Iată un exemplu:

În catedrala din Lucca îşi doarme somnul, adînc şi liniştit ca somnul marmurei în care a fost drapată, cu simbolul credinţei paznice a unui cîine la picioare, Ilaria del Carretto, spre a închide, în acelaşi nume al artei, unul din cele mai impresionante morminte din cîte a închipuit şi realizat sculptura.

Îngerii, care-şi împletesc vîrfurile aripilor în festoanele unei ghirlănzi, din mînă în mînă, par a fi zburat acolo, pe furiş, din capelele Malatestianului din Rimini, ca să danseze într-o parte a mormîntului Ilariei, dansul vesel al vieţii; iar de cealaltă parte, să întristeze, cu tristeţea lor de mici cupidoni ai morţii, însăşi moartea.

Opera este a toscanului Iacopo della Quercia. Ea este un simplu mormînt, dintr-o biserică a Italiei, ascuns acolo de unul din numeroşii, dar iscusiţii săi sculptori[16].

Ca să precizăm printr-un singur amănunt ce dezvoltare a luat încă de la începutul Renaşterii şi această nouă artă a mormintelor, ajunge să arătăm apoi un fapt petrecut la Roma, dar cu repercusiuni pretutindeni: deoarece Papa Alexandru al VI-lea Borgia luase obiceiul să confişte în favoarea sa testamentele cardinalilor şi ale episcopilor mai bogaţi, mulţi dintre ei, spre a evita această spoliaţiune, s-au gîndit să-şi comande monumentele funerare, cît mai scumpe şi mai grandioase, încă de pe cînd erau în viaţă, spre a-şi asigura în felul acesta întrebuinţarea mai sigură a bogăţiilor[17].

Şi acum, după această enumerare de obiecte şi de
 monumente, pe care nu ne-o putem nici pe departe

închipui limitativă, să adăugăm cîteva alte asemenea exemple, în legătură cu anumite localităţi şi cu anume personaje istorice, spre a defini conspectul şi spaţial, şi cronologic.

Plecînd în această explorare din nordul Italiei, ca să trecem apoi spre centrul ei şi ca să ne oprim în sud, vom face primul popas la Mantova, la curtea familiei Gonzaga.

Cu ocazia unei nunţi de acolo, un pictor ca Andrea Mantegna (destul să se spună că lui îi datorează această artă cel mai apreciabil progres în aplicarea perspectivei), fusese pus să zugrăvească din nou pereţii unei odăi din apartamentul viitorilor soţi. Astfel s-a îmbogăţit pictura Renaşterii, pentru totdeauna, cu celebra *Camera degli Sposi* din palatul ducal.

Acolo avea să vină mai tîrziu, în calitate de tînără soţie a marchizului Francesco al II-lea Gonzaga, Isabella d'Este de la Ferrara.

Pentru zestrea ei, un pictor ca Ercole Roberti, va împodobi treisprezece lăzi (*forzieri*), pentru care a folosit nu mai puţin ca unsprezece mii de foiţe de aur de zechini.

Aceluiaşi artist, cu aceeaşi ocazie, i s-a încredinţat conducerea amenajării patului nupţial, pe lîngă toată grija înjghebării maşinăriilor necesare serbărilor de curte şi a carului de triumf, montat pe o mare barcă (*bucentaur*), ca să poată fi tras pînă la Mantova pe apă[18].

Odată stabilită la curtea de acolo, unde a dus acea existenţă de fast şi de neîntrecut rafinament, care i-a asigurat celebritatea, Isabella avea să ia, printre atîtea alte iniţiative, şi aceea a înălţării unui monument lui Virgiliu, care, după cum se ştie, s-a născut în apropiere de Mantova.

În acest scop, i-a comandat lui Mantegna proiectul monumentului, pe care i-a cerut să-l conceapă vrednic de faima renăscută a poetului latin. Mantegna a executat proiectul (mult admirat de umanistul şi poetul G. Pontano), deşi din cauza unor împrejurări nefavorabile, lucrarea nu s-a putut realiza pînă la urmă[19].

Uneori chiar violența și amenințarea nu se păreau suficiente, spre a-i face pe artiști să execute frumos comenzile încredințate și cît mai degrabă.

Preocupată de lucrările pentru decorarea „studiului" din apartamentul său, care înaintau prea încet, Isabella îi scria la un moment dat (1491) unuia dintre meșterii-artiști, să grăbească lucrul, deoarece, altfel, avea să pună să-l arunce în închisoare. La scuzele aceluia, marchiza găsea cu cale să-i răspundă și mai amenințătoare, dîndu-i totodată dispoziții precise în legătură cu cele două dulăpioare din dreptul ferestrelor din *lo studiuolo* și adăugînd: „... *Et non sia qualche cosa goffa, perchè te faressimo reffar el tutto a tue spese et poi te mandaressimo nel battiponte a star li tutto inverno, dove poterai andare a stare una nocte per tuo piacer per fare el sagio se la stantia te piace, et forsi che diventerai più sollicito* ..."*[20].

Altă dată, cățelușa Aura, favorita Isabellei, murind într-un penibil accident, nu numai că i s-au făcut impozante funeralii la curte, iar cei mai de seamă poeți ai timpului au preamărit-o în versuri; dar marchiza a pus să i se înalțe un frumos monument, pe care se putea citi următorul epitaf: „*Aurae Partheniae catellae venustulae et lepidulae ossa heic sita sunt. Ave viator. Monu. Sabella Atestina benemerenti lugens p.*"**[21].

Ceea ce înseamnă că inițiativa și gustul Isabellei în materie de artă, împreună cu talentul poeților,

---

* „Și să nu fie ceva stîngaci, pentru că o să te punem să refaci totul pe cheltuiala ta și pe urmă o să te trimitem în picioarele podului [de pe apa din fața Mantovei] să stai acolo toată iarna, unde te poți duce să stai o noapte de poftă, ca să încerci dacă odaia îți place și poate c-ai să te faci mai harnic" (*lat.*) (N.a.)

** „Aici zac osemintele grațioasei și delicatei cățelușe Aura Parthenia. Cu bine trecătorule. Isabela d'Este, îndurerată, a ridicat acest monument pentru cea care o merită din plin" *(lat.)* (S. P.).

al epigrafiştilor latini, al arhitecţilor şi al sculptorilor, au trebuit puse la contribuţie, pentru ca să împodobească mormîntul unui biet cîine, în acea vreme de precumpănire a valorilor artei.

Biografia lui Michelangelo abundă, de asemenea, în tot felul de dovezi despre drama existenţei sale, împărţită între propriile-i îndoieli, în luptă cu creaţia şi variatele solicitări din partea celor care voiau, cu orice preţ, să le execute cele mai diferite lucrări şi opere de artă. Dealtfel, asemenea „drame" sînt frecvente în Renaştere (să ne gîndim la aceea a lui Leonardo) şi proporţiile lor creşteau totdeauna în raport cu celebritatea artistului.

Dar iată cîteva exemple în legătură cu Michelangelo:

Atunci cînd Federico Gonzaga, fiul Isabellei, pusese la cale construirea unei noi vile în împrejurimile Mantovei, pe lîngă celelalte la care lucrau alţi artişti — în special Giulio Romano —, îi solicitase planurile necesare lui Michelangelo, prin Baldassar Castiglione de la Roma, sfetnicul, în asemenea întreprinderi, al mamei sale Isabella (1523).

Planurile au fost făcute; dar ele fiind prea grandioase, n-au putut fi aduse la îndeplinire, ca de obicei, din lipsă de bani.

Se menţionează apoi că prin acelaşi intermediar, Federico Gonzaga îi ceruse în 1521 lui Michelangelo un alt proiect, pentru mormîntul tatălui său Francesco, nici acesta realizat însă pînă la urmă[22].

Dar iată-l pe Michelangelo din nou în rîndul marilor artişti ai Renaşterii, întrebuinţaţi de oricine, la tot felul de treburi:

Deoarece papa Paul al III-lea avea mare grabă să consolideze puterea familiei sale (Farnese) în nordul Italiei, şi aceasta chiar cu preţul „vînzării" faţă de „străinul" Carol Quintul al Spaniei, i-a poruncit lui Michelangelo să proiecteze un pod peste apa rîului Po. (Întreprindere de adevărat inginer hidraulic, mai ales pentru mijloacele tehnice ale timpului, cînd „arta" trebuia să suplinească în mare parte mijloacele mecanice moderne)[23].

Dar revenind la Mantova pe timpul Isabellei şi al soţului său Francesco Gonzaga, vom aminti episodul victoriei pe care acesta a repurtat-o asupra năvălitorilor francezi, la Fornovo (1495). În vreme ce toţi suveranii lumii ţineau să-i preamărească acea faptă de arme (dintre ei n-a lipsit nici chiar sultanul Baiazid), condotierul a avut grijă să dea poruncă artiştilor de la curte, să-i construiască imediat o capelă votivă, spre a-i aduce în felul acesta mulţumiri lui Dumnezeu. (Fapta este contemporană cu cele, atît de adesea repetate, ale lui Ştefan cel Mare al Moldovei).

Icoana de la altarul acelei capele, şi ea tot o juruinţă, căci îl înfăţişa pe Francesco în genunchi, în armura de luptă, la picioarele Maicii Domnului, i-a fost comandată lui Andrea Mantegna şi este astăzi cunoscută sub denumirea de *Madonna della Vittoria* la Luvru.

Dar tot pe Mantegna l-au pus aceiaşi stăpîni să picteze decoruri (*Triumful lui Petrarca*, pe frontispiciul scenei)[24], pentru teatrul de curte, instalat lîngă *Armeria* (sala de arme) şi care se bucura de-o reputaţie deosebită, tocmai pentru frumuseţea scenariilor şi pentru fastul montărilor.

Iar cu excepţionalul prilej al venirii la Mantova a regelui Carol Quintul, marchiza Isabella, acum către sfîrşitul glorioasei sale existenţe, îl punea pe Giulio Romano să prepare decorurile pentru comedia *La Calandria* a Cardinalului Bernardo Dovizi da Bibbiena, reprezentată prima oară la curtea din Urbino, în 1513.

Cum însă Giulio Romano avea idei „prea fantastice" pentru gustul încă nedecadent al bătrînei marchize; iar pe de altă parte, teatrul era o noutate prea contestată pentru acele timpuri, în sensul decorurilor excesiv de „moderne", nici de data aceasta proiectul n-avea să se realizeze.

Să profităm însă de prezenţa lui Giulio Romano la Mantova, spre a-l prezenta mai de aproape, drept artist de curte la ordinele lui Federico, fiul Isabellei şi urmaşul tatălui său Francesco al II-lea Gonzaga.

Acesta avusese o mare pasiune pentru cai, astfel că pusese arhitecții să le construiască cele mai moderne grajduri, chiar în împrejurimile reședinței.

Dar fiul său Federico, cel dintîi duce al Mantovei, nemulțumit cu acele construcții, l-a însărcinat pe Giulio Romano să le refacă, aducîndu-l în acest scop la Mantova de la Roma (în 1525), unde elevul predilect al lui Rafael se ilustrase prin apreciate lucrări în Vatican.

Artistul s-a achitat cu atîta strălucire de această „modestă" însărcinare, încît grajdurile acelea au devenit apoi o „vilă de delicii", cunoscută astăzi sub denumirea de Palazzo del Tè.

În ornamentarea acelor săli se remarcă fastul și exagerarea gustului fantastic, care preludiază de aproape barocul; dar, mai ales, senzualismul festiv al sălilor de petrecere și de „expansiune vitală", în care nici o reținere nu mai controlează imitarea în rău a mijloacelor la care au recurs în vremea decadenței toți Împărații Romei.

În orice caz, acolo, în cîmp, pentru realizarea unor simple grajduri, și-a consacrat Giulio Romano capodopera, „splendidele sale decorațiuni picturale constituind unul din ansamblurile decorative cele mai importante din a doua Renaștere"[25].

Tot atît de sigur este că poetul de curte Equicola, fostul preceptor al Isabellei, îi scria lui Federico despre aceleași grajduri: „*. . . Desideraria esser cavallo, per poter habitar si bel loco*"*[26].

Mai înainte de a ne depărta, în fine, de Mantova, vom menționa cazul cardinalului Ercole Gonzaga, regentul ducatului în 1554, care, spre a înlătura fraudele negustorilor mantovani (între care se numărau foarte numeroși evreii), a hotărît să pună la dispoziția supușilor săi măsuri și greutăți oficiale, pentru vin, grîne, untdelemn și pînzeturi.

Dar nu s-a mulțumit să ia această lăudabilă inițiativă de ordin administrativ; ci a pus artiștii curții să împodobească așa de frumos acele simple

* „Aș dori să fiu cal, ca să pot sta într-un loc așa de frumos" *(it.)* (N. a.).

obiecte de uz comun, încît ele sînt păstrate acum printre cele mai apreciate piese de muzeu[27].

„Seniorii" cei mai mici, vizitîndu-i pe cei mari, se întorceau într-acestea la ei acasă, cu proiecte uriaşe de imitaţii, pe care le încredinţau imediat micii lor curţi şi care „adesea ieşeau adevărate capodopere, cu toate că goleau visteriile acelor modeşti seniori"[28].

Nici unuia dintre aceştia nu i s-ar putea aplica mai bine observaţia de mai sus, ca lui Vespasiano Gonzaga, seniorul de la Sabbioneta (în părţile Mantovei), unde reprezenta o ramură a aceleiaşi familii ducale.

Acolo, în acea minusculă „capitală", s-au perindat în secolul al XV-lea şi al XVI-lea nu puţini din renumiţii artişti, de tot felul, ai Italiei, spre a-l seconda pe acel Gonzaga în ambiţia de-a voi să instaleze la Sabbioneta o grandioasă curte, cu un palat monumental, cu o galerie de antichităţi greco-romane, cu o bibliotecă, cu un teatru pentru spectacolele clasice şi cu un grandios mauzoleu.

Iată acum cîteva alte exemple, culese din amintirile curţii estense de la Ferrara, nu departe de aceleaşi locuri:

Cu prilejul nunţii lui Ercole I d'Este cu Eleonora d'Aragon, i s-a dat pictorului favorit Cosimo Tura (cel cu frescele din Villa Schifanoia) grija să decoreze apartamentul nupţial, spre a duce această grijă pînă la desenele de pe stofele baldachinului şi ale cuverturilor de aşternut pe pat, pe care aveau să le execute meşterii ţesători francezi şi flamanzi.

Unui argintar de la Ragusa, i-a fost încredinţată cu aceeaşi ocazie, de către însuşi Ercole d'Este, care a mers în acest scop la Veneţia, executarea argintăriei pentru banchetul de nuntă, iarăşi după desene anume concepute de Cosimo Tura. (Tot el le dăduse pe acelea ale hamurilor cailor, pe care aveau să-şi facă intrarea triumfală în oraş mirele şi mireasa).

Dar, pentru că sîntem la Ferrara, care a excelat, din primele manifestări ale Renaşterii, şi ca un favorabil mediu pentru dezvoltarea literaturii, nu

vom omite să alegem cîteva exemple din acest mediu, spre a arăta că, alături de cei mai de seamă artişti, cei mai de seamă literaţi se complăceau în aceeaşi modestă ascultare.

Astfel, poetul curţii din Ferrara, Matteo Maria Boiardo, el însuşi un nobil de rang, cu o curte a sa proprie la ţară (lîngă Reggio Emilia, la Scandiano), primise la un moment dat însărcinarea să compună o serie de versuri „terţine", fiecare pentru cîte o carte de joc dintr-o pereche de „tarocchi", pe care le poleiau pentru acea curte meşterii pictori; aşa după cum acelaşi poet primise altă dată însărcinarea să dramatizeze în versuri italiene traducerea latină a *Timone*-ului lui Lucian, pentru spectacolele pe care atîta le aprecia Ercole d'Este; sau aşa după cum, pentru simpla distracţie a doamnelor şi a cavalerilor, care se adunau să petreacă în vila de vînătoare de la Schifanoia, acelaşi Boiardo a întreprins marea sa poemă *Orlando Innamorato* (1476—1482).

Dacă avem în vedere acest scop, ne vom explica de ce poema a fost scrisă în răstimpuri, ca o desfăşurare de acţiune într-adevăr întîmplată, de la zi la zi[29].

Fiind vorba de resemnarea poeţilor de a fi în orice fel de folos stăpînilor pe care-i serveau, vom aminti apoi, în legătură cu Ferrara, exemplul poetului Ercole Strozzi, descoperit la un moment dat drept mijlocitor intim al Lucreţiei Borgia, în iubirea-i vinovată pentru cumnatul său Francesco Gonzaga, marchizul de la Mantova. Căci poetul le-a purtat corespondenţa, al cărui caracter secret l-a asigurat prin substituiri de nume. Iar din cauza acestui amestec, n-ar fi exclus ca Ercole Strozzi să-şi fi pierdut viaţa, căzînd victima unui misterios asasinat[30].

Dar, fiind vorba de cei mai mari artişti în slujba seniorilor, pentru cele mai variate iniţiative de artă, iată-l lucrînd la aceeaşi curte pe Tiţian.

În timpul lui Alfonso I d'Este, soţul Lucreţiei Borgia, pictorul veneţian a fost, într-adevăr, în mai multe rînduri la acea curte.

Prima oară venise în 1516 şi a rămas numai cîteva luni, în care timp a executat portretul ducelui şi al Lucreţiei, decorînd totodată mai multe săli din palatul lor, sau terminînd alte lucrări, lăsate neisprăvite de Giovanni Bellini. (Compoziţiile „bachice", care trebuiau să împodobească zidurile din „Cămăruţele de alabastru" ale ducelui).

Întrucît aceea era marea epocă de lucrări executate la Veneţia de Tiţian, el s-a reîntors la Ferrara numai trei ani mai tîrziu (Lucreţia murise), spre a executa de data aceasta portretul Laurei Dianti, noua favorită a lui Alfonso, şi cîteva portrete ale acestuia. Mai cunoscut este cel care se păstrează astăzi la Prado[31].

Lodovico il Moro de la Milano, educat la curtea tatălui său în pasiunea pentru studii şi stimulat de exemplele celorlalţi suverani contemporani, văzute în timpul călătoriilor întreprinse în adolescenţă şi al exilului său de la Pisa, „a ţinut ca edificiului propriei sale puteri, înălţat printr-o serie nesfîrşită de simulări, de dibăcii şi de violenţe, cu o artă nefastă, dar politic admirabilă, să-i dea strălucire şi fast artiştii penelului, ai scalpelului, ai echerului şi ai penei".

În acest scop, l-a atras la Milano pe un savant grec şi umanist ca Demetrio Calcondylas, pe un pictor ca Leonardo, sau pe un arhitect ca Bramante[32].

Sculptorul Cristoforo Romano de la curtea sa, va fi obligat în acelaşi timp de Beatrice d'Este, soţia lui Moro, să-şi lase bijuteriile şi busturile de marmură, ca să cînte pe liută versurile unui nou sonet, sau ca s-o însoţească pe ea, drept om de curte, în călătoriile ce întreprindea, împreună cu ceilalţi muzicanţi.

Bramante, de asemenea, pe cînd se afla la Milano, îşi întrerupea calculele şi planurile, ca să facă decoruri pentru comedia ce se înscena cu prilejul unor noi serbări de la curte; iar Leonardo da Vinci îşi lăsa invenţiile, ca să deseneze armurile unui nou blazon.

„Nu se va ști niciodată — precizează De la Sizeranne[33] — cît timp și forțe le-au furat mecenații Renașterii artiștilor pe care-au avut norocul să-i întîlnească și de cîte capodopere au lipsit ei arta lumii."

Se menționează, într-adevăr, numai cîteva din împrejurările în care s-a aflat, din acest punct de vedere, Leonardo:

Pentru festivitățile nupțiale, organizate la Milano în iarna anului 1490, cu prilejul celebrării căsătoriei tînărului duce Giangaleazzo Sforza cu Isabella d'Aragon de la Napoli, Lodovico a ținut să indice însuși subiectul piesei ce avea să se însceneze cu acel prilej. „Aparatele" somptuoasei montări i-au fost lăsate în grijă lui Leonardo, care a dat „mașinăriilor" proporții asemănătoare construcțiilor cupolei lui Brunelleschi. Ele înfățișau, în proporții colosale, întregul sistem planetar, cu toate mișcările. Ori de cîte ori o planetă se apropia de mireasă, zeitatea dinlăuntrul ei (Venus, Marte, Saturn, etc.), apărea sub formă de statuie uriașă, spre a cînta versuri anume compuse de Bellincioni, poetul aceleiași curți[34].

Altădată, Leonardo s-a angajat să zugrăvească peretele din fund al sălii de mîncare dintr-o mănăstire din Milano, ale cărei planuri le făcuse nu de mult Bramante, spre a dărui apoi artei *Cina cea de Taină*, atît de admirată de un rege ca Ludovic al XII-lea încît numai o precipitată retragere a sa din Italia, l-a împiedicat s-o desprindă de pe acel zid, spre a o duce cu el în Franța.

La Vergine delle Rocce nu era, tot astfel, decît o simplă *pala d'altare*, adică o icoană de altar lateral, dintr-o altă biserică din Milano. Ea a fost executată pe cînd Leonardo era obligat să născocească tot felul de jocuri de societate (rebusuri, „noduri", caricaturi, etc.), pentru distracția celor de la curte, pe lîngă planurile de fortificații, de canalizări, sau de „aparate" pentru celelalte festivități, organizate în vederea intrării triumfale a regelui Charles al VIII-lea.

Tot în răstimpul ședерii sale la Milano, artistul a lucrat la una din cele mai impozante statui ec-

vestre din cîte urma să realizeze arta Renaşterii, dar pe care n-a avut norocul s-o poată vedea turnată în bronz: statuia lui Francesco Sforza.

Nu mai puţin stăruitoare erau între timp obligaţiile lui Leonardo de-a executa portretele diferitelor curtezane ale stăpînului său (Cecilia Gallerani, sau Lucrezia Crivelli); de-a le distra apoi, cîntîndu-le din lira pe care o făcuse cu mîna lui din argint şi în forma unui craniu de cal, pentru ca armonia — notează Vasari[35] — *„fosse con maggior tuba e più sonora di voce"**; s-au de-a întreţine cu acelea discuţii savante, în nota vremii.

Între o asemenea îndeletnicire şi alta, Lodovico il Moro îl obliga să amenajeze, după criterii urbanistice noi, oraşele ca Vigevano, ori să asigure buna stare agricolă a Lombardiei (pentru atari şi alte asemenea griji avea să-l ia mai apoi în slujba sa pe Leonardo şi Cesare Borgia), prin vaste canale de irigaţii.

„Pot să vă fac — îi scria el altădată lui Lodovico — tunuri, bombarde şi arme de foc, de forme utile şi frumoase"[36].

În rezumat, se menţionează, în fine, că deşi în 1483 Leonardo era împresurat la Milano de cele mai variate griji, se simţea în stare cu toate acestea să desăvîrşească trei capodopere: *La Vergine delle Rocce, La Cena* şi calul pentru marea statuie.

Ele reprezentau culminarea genialităţii sale creatoare; dar şi drama existenţei sale, împreună cu aceea a marei epoci de creaţie şi de nerealizări, pe care a ilustrat-o cu atîta semnificaţie.

Să nu uităm, într-adevăr, că prima din cele trei capodopere s-a răzleţit astăzi printre străini; calul, neturnat în bronz, a fost spart în ţăndări de mercenari, într-o curte a fortăreţei din Milano; iar *Cina cea de Taină* a fost în bună parte nimicită de peripeţii prin care-a trecut S. Maria delle Grazie, în decursul vremii.

Manuscrisele davinciene, în care se găsesc numeroasele studii anatomice întreprinse numai pentru

---

* „Să aibă o mai mare amploare şi sonoritate" *(it.)* (S. P.).

realizarea amintitei statui, fac totuşi dovada rîvnei cu care se apucase de acea întreprindere cu adevărat excepţională, pe o vreme în care asemenea statui ecvestre erau abia la începuturile lor, fiind cel mult imitate după aceea a lui Marc Aureliu de pe Capitoliu[37]. (În acelaşi scop, un teoretician ca L. B. Alberti scrisese chiar un tratat special, poate pentru a defini mai bine problemele puse de realizarea unei alte statui similare, la Ferrara).

Întreaga reputaţie a lui Leonardo fusese pusă în joc prin realizarea acelui proiect, terminat de el în ceară, după nesfîrşite încercări şi nesiguranţe (1493), aşteptînd în curtea veche a palatului Sforzesc numai să fie turnată în bronz şi apoi acoperită cu aur.

Statuia, fie şi numai în această formă provizorie, descrisă de matematicianul contemporan Luca Pacioli (într-o operă ca *La divina proportione*), le-a apărut tuturor celor ce au văzut-o drept *admiranda e stupenda*, măsurînd şapte metri înălţime şi avînd o masă de bronz care urma să cîntărească peste 65 000 de kilograme.

Amănuntul este desigur indicat să dea expresie şi unui mobil sufletesc, atît de caracteristic oamenilor din acea vreme: ambiţia individualităţilor — creatoare, sau numai folosind creaţia altora — de-a se realiza în colosal[38].

Mai înainte de a-l părăsi pe Leonardo, operele sale, pe Lodovico il Moro şi toată curtea de la Milano, se face, în sfîrşit, amintită, fie şi numai în treacăt, localitatea Vigevano din apropiere, care pe atunci nu era decît un apreciat domeniu de vînătoare.

Cu toate acestea: Bramante şi Leonardo au fost puşi de acelaşi stăpîn să amenajeze piaţa castelului din Vigevano.

De cealaltă parte a capitalei lui Lodovico, în plin cîmp, se înalţă într-acestea din marmură, La Certosa di Pavia, care apare şi astăzi „ca o carte de artă deschisă, ca un fenomen al activităţii artiştilor, ca o colecţie, ca o îngrămădire chiar de elemente decorative, mai degrabă decît un monument în sine, bine definit".

Scanned with OKEN Scanner

Oricum, Renaşterea a împodobit acolo una din faţadele cu care s-a mîndrit mai mult, chiar dacă întregul constructivism arhitectonic al templului se vede anulat de ornamentaţia superficială şi deci artificială, neorganic aderentă, care-i anulează însăşi funcţia iniţială.

Interiorul Certosei, păstrat gotic, măreşte în mod simţitor proporţiile acestei noi drame a Renaşterii (alta, la fel, se trăieşte în interiorul Malatestianului din Rimini), care se explică tot prin excesul de preocupări estetice, pe care cel mult florentinii şi toscanii l-au putut domina cu deplin succes[39].

În faţa Certosei din Pavia se poate constata deci un fenomen specific rinascimental, dacă nu italian, pe care îl mărturiseşte lipsa de entuziasm a unui contemporan ca Erasmus, atunci cînd s-a confruntat cu celebra mănăstire de lîngă Milano[40], şi în faţada căreia a regretat aceeaşi risipă excesivă de ornamentaţie.

Ceea ce ne interesează însă pe noi, şi în acest caz, nu este constatarea cu privire la calităţile artistice ale monumentului, cît mai ales prezenţa lui, în sine, în aceleaşi părţi ale suveranilor din Milano, care s-au dăruit cu o impresionantă risipă de averi, griji, artişti şi iniţiative, spre a-l împodobi cît mai frumos şi cît mai durabil.

Iar acum, vom evoca celelalte exemple, pe care le oferă întîmplarea (cu atîta mai instructivă însă), de-a lungul Italiei de Nord:

În centrul cupolei sanctuarului din Saronno (Lombardia), sculptorul Andrea din Milano a executat un imens Dumnezeu care binecuvîntează. Iar în jurul Lui, pictorul Gaudenzio Ferrari a pictat o sută şi patruzeci de îngeri, care cîntă osanale în cor, sau din felurite instrumente, fiecare în altă atitudine şi toţi învălmăşiţi într-o compactă compoziţie aeriană de corpuri „elegante şi flexibile, în aureola părului lung de pe spate"[41].

Opera aceasta, executată între 1535 şi 1536, deci într-un singur an, pentru biserica unui sanctuar de la ţară, face dovada unei inepuizabile fantezii şi repetă aceeaşi dovadă a generozităţii cu care artiştii şi cei care-i puneau la lucru, se dezinteresau

Scanned with OKEN Scanner

complet de locul, oricît de neştiut, în care provocau asemenea creaţii, în numele artei pentru artă şi a frumosului pentru frumos.

Tot aşa, în biserica S. Maria degli Angioli din Lugano, pe lacul omonim, în Alpi, se admiră pînă astăzi capodopera lui Bernardino Luini: *Răstignirea*[42].

Coborînd acum spre Italia Centrală, fenomenul se va accentua, căpătînd aspecte cu adevărat excepţionale în părţile Toscanei şi în apropierea Florenţei.

Astfel:

Rafael a pictat în 1504 *Nunta Fecioarei Maria*, astăzi la Muzeul Brera din Milano (unde formează obiectul celei mai mari admiraţii), pentru o biserică din mica localitate Città di Castello, de lîngă Perugia[43].

Într-o pădure dinspre Amiata (Maremma Toscană, către Siena), îşi duce viaţa de secole, în liniştea locului şi în evlavia călugărilor săi, mănăstirea Sfintei Treimi di Santa Fiora.

Biserica mănăstirii, în acea pustietate, deţine totuşi unele din cele mai elogiate (şi pe merit) teracote robbiane, între care străluceşte *Madonna della Cintola*, a meşterului Andrea[44].

După cum „una din cele mai suave *Bunevestiri*, care-au înflorit sub penelul lui Beato Angelico", se găseşte pînă astăzi pe un altar din biserica mănăstirii Montecarlo, de lîngă San Giovanni Valdarno, un tîrguşor din Toscana[45]. Şi o altă asemenea *Bunăvestire*, nu mai puţin impresionantă, împodobeşte, neştiută de altă lume, altarul unei biserici din Cortona, un tîrguşor al aceleiaşi Toscane[46].

Dar urmele lui Beato Angelico, pierdute o clipă în faţa acelei icoane stinghere, ne conduc spre triumful artei şi al celebrităţii sale de la Florenţa.

Atunci cînd Cosimo de' Medici i-a instalat în oraş pe călugării urmaşi ai lui Giovanni Dominici (dominicanii) şi i-a lăsat să stea deocamdată, în mănăstirea de la San Marco refăcută din ordinul

Scanned with OKEN Scanner

său de Michelozzo Michelozzi, stareţul lor de atunci, vestitul Antonino (ajuns apoi un foarte popular sfînt al Florenţei), i-a poruncit unuia dintre călugări, cît se poate de priceput iconar, om de peste 50 de ani, să profite că tencuiala zidurilor era încă udă şi să înflorească toată mănăstirea cu picturi de sfinţi şi de madone.

Aşa a împodobit chiliile, sălile şi galeriile de pe afară ale acelei mănăstiri, cu icoanele sale, Fra Beato Angelico[47].

„Exclusă fiind orice intenţie de plăcere — întregeşte Bargellini aceste note — scenele au fost pure meditaţii zugrăvite". Căci o veche mărturie afirma despre Beato Angelico: „Se spune că Fratele Giovanni n-ar fi pus mîna pe o pensulă, mai înainte de-a se închina. Şi nu l-a zugrăvit vreodată pe Isus pe cruce, fără să nu-şi scalde obrajii în lăcrămi"[48].

Se notează, pe de altă parte, că un „reformator rigid" ca acelaşi Dominici, avusese şi altfel prilejul să pună în valoare rolul pedagogic al artei, pentru buna răspîndire a credinţei. Căci se aminteşte următorul sfat, pe care îl dăduse unei mame, în legătură cu obiectele de artă, bune de pus în faţa ochilor copiilor oricît de mici: „... Primul lucru este a avea zugrăvituri în casă, de sfinţi, copii şi fecioare tinere, cu care fiul tău, încă în faşă, să se desfete drept atare şi ca atare să fie răpit în extaz, prin gesturi şi semne plăcute copilăriei...".

(Iar gîndul ni se duce la Urbino, în odaia în care s-a născut Rafael şi la icoana — cu *Madona şi Fiul în braţe* — zugrăvită la căpătîiul patului, în zid, de tatăl său, meşterul Santi; adică la acea icoană, pe care s-au deschis mai întîi ochii, în care vor înflori apoi cele mai suave zîmbete de copii şi de madone).

La fel era cu acele chilii din San Marco, zugrăvite cu icoane de meşterul călugăr: în fiecare era înfăţişat un alt subiect sacru, spre a ţine treaz sufletul dominicanilor în evlavie. („Figuraţia trebuia să rănească pietatea călugărului şi să-l menţină treaz, în meditaţie")[49].

Scanned with OKEN Scanner

Florența Renașterii se identifică însă, la tot pasul și la tot momentul, cu I Medici.

De aceea amintirea lor se impune iarăși, spre a dovedi cît a contribuit inițiativa acestora la generalizarea tuturor preocupărilor de artă, de la cele mai mari opere și monumente, la cele mai neînsemnate obiecte și de la cei mai de seamă artiști, la artizanii simplelor „ateliere".

„Cosimo — apreciază amintitul critic de artă și remarcabil interpret al sufletului Florenței sale în Renaștere[50] — le poruncise pictorilor opere în frescă, pentru biserici; Piero, fiul său, opere ca să-și înfrumusețeze palatele; Lorenzo, nepotul lui Cosimo și fiul lui Piero, îi folosea pe arhitecți, pe sculptori și pe pictori, pentru opere de eleganță și de gust. Arhitecții deveneau grădinari, sau regizori de festivități; sculptorii, bijutieri orfevri; pictorii desenau steaguri, tapiserii, broderii, costume. Toți, împreună cu poeții, cîntau și exaltau iubirile seniorilor, sau, mai bine zis, al seniorului lor."

Așa se face că Lorenzo nu se mulțumea să le pretindă artiștilor opere de artă, numai atunci cînd era vorba de marile realizări arhitectonice, în Florența, sau la țară, ori, cel mult, de cele picturale. Căci el a promovat extinderea perfecției artistice și la artele minore, precum era desenul, grafitul, mozaicul, miniatura, gravura, orfevreria, sau fierul bătut[51].

Așa a realizat Verrocchio în 1476, una din capodoperele sculpturii în bronz: micul geniu întraripat, cu peștele în brațe, pentru un simplu bazin din parcul vilei Medicilor de la Careggi, pierdut acolo, sub revărsarea jocului de apă din parc, ascuns între aleile de chiparoși și olendri. (Astăzi bronzul se găsește în mijlocul fîntînii decorative din cortilul de la intrarea în Palatul Vechi, la Florența)[52].

Tradiția aceasta era însă veche în orașul „artelor liberale" și al glorioaselor corporații. Ea consfințise atari manifestări cu mult înainte de vremea lui Lorenzo cel Magnific, deci înainte de a

Scanned with OKEN Scanner

doua jumătate a secolului al XV-lea, care coincide cu apogeul cel mai glorios al Renașterii.

Căci încă din anii tinereții lui Cosimo datează una din marile inițiative ale artei la Florența: *Porțile Paradisului.*

„Arta" (corporația) negustorilor din cartierul Calimala, voind să consfințească evlavia acestora în fața lui Dumnezeu printr-un semn oarecare, i-a comandat meșterului Ghiberti să execute una sau două din cele trei porți ale fostei Catedrale a orașului, ajunsă cu vremea numai baptisteriu, adică biserică de botezat copiii.

Iar Ghiberti a turnat în bronz cele două porți, pe care Michelangelo le-a socotit mai apoi vrednice să închidă Paradisul.

Dar meșterul a lucrat la ele douăzeci și șapte de ani (din 1425 în 1452), izbutind să confunde arta basoreliefului cu pictura și, mai ales, cu pictura „nouă", care făcea din perspectivă o adevărată izbîndă a iscusinței și a ingeniozității.

Așa, la Florența, atunci, s-au lucrat, cu acel pretext oarecare, cele mai frumoase porți de bronz din cîte cunoaște sculptura.

Iată apoi, cam în aceeași vreme, cazul lui Donatello. Un artist ca el era angajat să cioplească ornamente și să sculpteze statui, pierdute astăzi în eflorescența decorativă de pe fațadele catedralei din Florența, sau de pe acelea ale campanilei de alături. Nu este aceasta întîmplarea cu profetul Abacuc, cel cunoscut de toți florentinii sub numele popular de „Lo Zuccone?"

Dar mai înainte de Donatello, Giotto însuși, preludiind Renașterea, dăduse în aceleași condiții desenele pentru basoreliefurile alegorice din medalioanele Campanilei sale, pe care nimeni nu le putea nici măcar observa cu ochiul liber, de jos, precum nu le observă astăzi; ele se confundă pur și simplu în ansamblul de ornamente și de policromii.

Dar Verrocchio n-a pus grupul statuar cu sf. Toma Necredinciosul și cu Isus, într-o nișă de afară, pe fațada bisericuței Or San Michele? Sau

Scanned with OKEN Scanner

Donatello, iarăşi, neîntrecutul său David, într-o altă nişă, de pe aceeaşi faţadă?[53].

Reamintirea lui Donatello poate sugera aici şi altă observaţie, în legătură cu familiaritatea ce se putea stabili în cele din urmă, între artişti şi stăpînii care-i obligau să le execute operele pe care le doreau.

Căci dacă artiştii erau trataţi de cele mai multe ori în timpul vieţii, mai rău decît cei mai umili meşteşugari, nu rare erau cazurile cinstirii lor după moarte, la rînd cu suveranii.

Aşa s-a întîmplat cu Rafael, înmormîntat în Panteonul Romei; sau cu Michelangelo, căruia i s-a ales mormîntul în Santa Croce; sau, în fine, cu Donatello şi mai ales cu el. Deoarece, atunci cînd a murit în vîrstă de 81 de ani (în 1466), Piero il Gottoso, adică fiul lui Cosimo, primul şi marele „stăpîn" al sculptorului, a ascultat de ultima dorinţă a acestuia, de-a fi înmormîntat alături de stăpînul său.

Atît numai că, în timp, lui Cosimo i se acordase onoarea titulaturei de „Părinte al Patriei" şi, ca atare, fusese înmormîntat în San Lorenzo.

Faptul acesta nu i-a impresionat însă pe florentini, aşa că l-au depus şi pe Donatello acolo, cu un alai de înmormîntare din care n-a lipsit tot ce avea Florenţa mai distins, între învăţaţii, artiştii şi nobilii ei[54].

Revenind însă la ceea ce formează obiectul capitolului de faţă, nu vom omite să amintim exemplele pe care ni le oferă şi activitatea lui Botticelli, datorită mai ales legăturilor de prietenie pe care le-a avut acesta cu Piero şi cu Lorenzo de' Medici.

Cu prilejul încheierii unei alinţe între florentini şi veneţieni împotriva turcilor (1474), se organizase la Florenţa o festivitate. Iar cu prilejul acesteia, s-a pus la cale o întrecere de cavaleri, o „giostra", cum se numeau pe atunci asemenea exhibiţii, în piaţa Santa Croce, din faţa bisericii cu acelaşi nume.

Regina „giostrei" avea să fie prea frumoasa şi tînăra Simonetta Cattaneo, de care era îndrăgostit Giuliano, fratele lui Lorenzo.

Scanned with OKEN Scanner

În aceste împrejurări sentimentale, au luat parte la întrecere cei doi fraţi.

Dar pentru organizarea festivităţilor, l-au pus la lucru, printre mulţi alţi pictori şi artişti, pe meşterul Sandro Botticelli, bun prieten al lor, pe care l-au însărcinat să picteze stindardul partidei lui Giuliano[55].

Acest stindard era făcut din mătase şi avea lungi franjuri la fel. Pe el se vedea pictat soarele şi chipul zeiţei Pallas, în veşmînt aurit pînă la genunchi, în vreme ce mantia îi era albă.

Picioarele, cu încălţămintea albastră (toate detaliile coloristice îşi aveau sensul lor alegoric), le ţinea pe o flacără vie, a unui foc aprins cu ramuri de măslin.

Părul îi zbura în vînt.

În mîna dreaptă ţinea o lance de „giostră", iar în stînga scutul Meduzei. În spate, i se deschidea o pajişte de flori şi un trunchi de măslin, de care era legat Cupidon.

La picioare, în fine, se vedea un arc cu săgeţile rupte, în vreme ce zeiţa se uita ţintă la soare.

Întrucît această complicată compoziţie (să se noteze că străduinţa artistului trebuia să folosească exclusiv pentru acea festivitate de cîteva ore) avea un evident caracter alegorico-mitologic, se pare că Botticelli a aflat în poetul umanist Agnolo Poliziano un preţios colaborator.

Aşadar, iată-l pe cel mai iscusit pictor al curţii Medicilor şi pe cel mai luminat literat al ei, străduindu-se ca să fixeze detaliile unui simplu stindard, pentru o simplă festivitate!

Atît numai că artiştii, oricît de celebri, erau convinşi, prin pasiunea lor pentru artă şi frumos, să pună aceeaşi rîvnă într-o compoziţie ca *Naşterea Venerei*, sau ca acest simplu obiect, destinat să fie de îndată părăsit în uitare.

Fiind vorba de Botticelli, se mai poate însă relata şi o altă împrejurare la fel:

După sîngeroasa conjuraţie din catedrala Florenţei împotriva lui Lorenzo şi a lui Giuliano (1478), care-a costat viaţa acestuia din urmă, pedepsirea asasinilor a fost nu mai puţin sîngeroasă.

Scanned with OKEN Scanner

(O relatează Machiavelli, într-o pagină de adevărat roman istoric).

Cu acest prilej, delicatul pictor Sandro di Botticelli, drept „obligat servitor al casei Medici" ce era, a fost pus să picteze pe faţada din dos a Palatului Comunal, „figurile conjuraţilor": spînzuraţi de gît cei osîndiţi şi de un picior aceia care fugiseră[56]. Căci asasinul lui Giuliano, Bernardo Bandini, reuşise într-acestea să scape de răzbunarea lui Lorenzo, refugiindu-se la turci. Sultanul însă, date fiind legăturile, destul de amicale, pe care le avea cu florentinii, s-a învoit să-l extrădeze, astfel că Bandini fusese readus la Florenţa şi executat prin spînzurare, cadavrul fiindu-i lăsat sub ferestrele palatului Bargello, de lîngă cel comunal.

Cu acest prilej, „tînărul Leonardo da Vinci a fost însărcinat să picteze pe acele ziduri chipul condamnatului", primind la rîndu-i o asemenea macabră însărcinare, fie direct, din partea lui Lorenzo, fie prin intermediul lui Botticelli, care, după cum am văzut, făcuse acelaşi lucru cu primii condamnaţi, repetînd de fapt supunerea de care dăduse dovadă, într-o împrejurare identică, mai de mult (în 1434), un înaintaş ca Andrea del Castagno[57].

În această Florenţă a Magnificului Lorenzo în care am putea stărui oricît cu asemenea exemple, totul se înnobila deci sub semnul artei, pe care o practicau pictorii, sculptorii, ca şi literaţii.

Totul, pînă şi Diavolul.

Acesta s-a transfigurat, într-adevăr, în Renaştere, sub influenţa noilor concepţii estetice. În lumina lor, s-a observat[58], Diavolul trebuia şi el scos din reprezentarea iconografică sumbră, antiestetică şi stîngace, deşi poetică şi pitorească a evului mediu.

Un poet ca Luigi Pulci, plăsmuind în poema sa *Morgante* figura unui Diavol ca Astarotte, nu s-a putut lipsi de-a nu conforma şi această figură cu idealul de eleganţă, de frumuseţe şi de perfecţie care însufleţea lumea de la curtea pe care o frecventa el însuşi, adică tocmai curtea lui Lorenzo Magnificul.

Scanned with OKEN Scanner

Așa a ajuns Pulci să înfățișeze, sub întruchiparea acestui Diavol, tipul gentilomului din Quattrocento, cult, rafinat, elegant și uneori cumsecade.

Nu departe de Florența, se găsește mica localitate Prato.

Pentru expunerea, o dată pe an, în fața credincioșilor din piața catedralei, a „prea Sfîntului Brîu" (o cunoscută relicvă din partea locului), Donatello și Michelozzo au lucrat amvonul de pe colțul din dreapta al fațadei, fiind una din cele mai nobile și originale creații ale marelui sculptor.

Iar Filippo Lippi a lucrat în interior zece ani (din 1456 pînă în 1466), ca să desăvîrșească cele două fresce de care i se leagă celebritatea: *Înmormîntarea Sf. Ștefan* și *Banchetul lui Irod*, cu neuitatul *Dans al Salomeei*[59].

Amvonul de predicat în aceeași catedrală din Prato se dovedește a fi o adevărată bijuterie, fin cizelată în marmură, deși cu proporții neverosimile, de Nino da Fiesole și de Antonio Rossellino: este tot ce a putut ieși mai delicat și mai artistic de sub dalta unor cioplitori de piatră ca aceia.

Sau: în oratoriul-capelă al Madonei Del Buon Consiglio, din aceeași localitate, se poate admira cea mai impresionantă replică a *Madonei cu Isus și Sfinții*, în teracotă smălțuită; ea trece chiar drept cea mai dramatică dintre numeroasele compoziții ale lui Andrea della Robbia (1489).

Capodopera lui Andrea del Sarto, realizată în 1519, este o *Cină de Taină*, pictată în sala de mîncare a unei mănăstiri de călugări vallombrosani, din localitatea S. Salvi, nu departe de Florența, cu totul izolată, la țară[60].

Catedrala din Siena este așternută pe jos cu 56 de lespezi „intarsiate" cu pietre policrome (incrustații ca în lemn), la care s-a lucrat aproape două secole (din 1369 în 1547); așadar, din secolul al XIV-lea pînă la finele Renașterii și în tot timpul ei.

Căci la Siena, nobila cetate a Toscanei și a artei de totdeauna, tradiția n-a cunoscut Renașteri. Dovada îți stă acolo la picioare, precum o poți regăsi

și afară, în construcția acestei catedrale și pe fațadele ei.

Dar, revenind la acele simple lespezi de pe jos, vom nota că ele rămîn fără precedent în istoria artelor și, oricît de apărate ar fi acum, asemenea frumuseți artistice au stat așternute sub pașii lumii de tot felul, care a venit și a plecat, de atîtea secole, zilnic, din acea catedrală.

Mai tîrziu (în sec. XVI) se vor sculpta într-însa, după desenele meșterului Riccio, stranele corului, rămase pînă astăzi fără precedent în analele acestei arte speciale, atît de frecvent pusă totuși la contribuție în toate bisericile Italiei.

În felul acesta, lespezile de pe jos aveau să apară și drept reflexul pereților din cor, îmbrăcați pînă la jumătate în sculpturi și „intarsii"[61].

La începutul secolului al XIII-lea florentinii au ridicat un castel pe Arno, înspre Empoli, în luptele lor de rivalitate cu cetatea pisanilor.

În decursul vremii, cum s-a întîmplat atît de adesea în Italia, un întreg tîrg s-a înjghebat în jurul acelui castel.

Așa s-a adunat localitatea Montelupo din Toscana.

În biserica S. Giovanni a acestui minuscul loc și-a lăsat totuși un pictor ca Botticelli una din cele mai neașteptate semne ale artei sale: *Madona cu cei Patru Sfinți*, atribuită odinioară lui Ghirlandajo (ceea ce n-ar fi scăzut întru nimic valoarea observației)[62].

Cristelnița bisericii de țară din localitatea Cerreto Guidi (Empoli-Toscana) este una din cele mai apreciate opere de artă ale lui Giovanni della Robbia[63]; după cum se poate spune că atelierul fraților Della Robbia s-a întrecut pe sine, ca să împodobească cu o friză de teracote policrome, de un realism cu adevărat nou pentru însăși arta Renașterii, fațada unui mic spital (L'Ospedale del Ceppo), într-o piațetă dosnică din Pistoia[64].

Evocarea amintirilor de artă din această localitate, oricît de grăbită, poate evoca însă și exemplul altui artist florentin.

Scanned with OKEN Scanner

În vreme ce era mai solicitat ca oricînd de venețieni pentru statuia ecvestră a condotierului Colleoni (1485), Andrea del Verrocchio a trebuit să realizeze, cum a putut să se ajute mai bine cu ucenicii din „prăvălia" sa, minunea de Madonă, zisă *di Piazza*, pentru domul din Pistoia[65]; așa după cum, cu mult înainte, executase Giovanni Pisano (între 1298 și 1301), într-o biserică mai neștiută tot de acolo, amvonul său, pus pe stîlpii de porfir, sprijiniți pe spinările de leu.

Fiul meșterului Niccolò realizase astfel, în acea biserică din Pistoia, aproape neștiut de nimeni și cu două secole înainte de Renaștere, pentru acel scop modest ca amvonul predicatorilor de toată ziua, una din cele mai perfecte opere de sculptură, din cîte poate ea oferi admirației noastre[66].

Capitala aragonezilor, adică Napoli, fixează punctul de reper extrem al conspectului topografic, a cărui întregire a urmărit-o exemplificarea noastră de pînă acum.

Cazurile pe care le vom invoca de acolo, în legătură cu deprinderea artiștilor din Renaștere de a-i seconda în tot felul pe stăpînii lor, vor fi alese mai cu deosebire din lumea literaților.

Se amintește astfel că în timpul domniei regelui Ferdinand I de Aragon, cele mai grave primejdii pîndeau dinastia aragonezilor: înlăuntru, conspirația „Baronilor"; în afară, ostilitatea papei, amenințarea celor din Milano și, mai ales, apropiata invazie a trupelor regelui Charles al VIII-lea al Franței.

În asemenea grave și dramatice împrejurări, omul de încredere al regelui și omul său de stat cel mai priceput și cel mai întreprinzător a fost poetul Gioviano Pontano.

El a susținut cu bine, timp de zece ani, penibile însărcinări politice, luptînd cu dușmanii din afară, dar, mai ales, cu firea suveranului pe care-l slujea[67].

La aceeași curte a aragonezilor, a trăit, în fine, în mare cinste, poetul-umanist Jacopo Sannazzaro

(și am menționat numele unei adevărate glorii a secolului al XV-lea italian), care și-a asigurat definitiva intrare printre academicienii pontaniani, prin talentul său remarcabil de-a organiza petrecerile de la curte. (În 1481 Ducele de Calabria l-a și luat, pentru acest motiv, printre „ofițerii săi de casă", ducîndu-l cu el în lagăr și apreciind îndeosebi felul cum se pricepea Sannazzaro să spună versurile)[68].

În concluzie, la acest capitol, vom preciza raporturile dintre stăpînii-suverani, care știau să comande operele de artă necesare, să le asigure și să le sporească prestigiul politic, și artiștii executanți, care le stăteau la ordine, dacă nu era cazul, eventual, ca înșiși acei suverani să colaboreze direct la punerea în execuție a unor asemenea proiecte.

„Borso d'Este de la Ferrara — s-a spus pe drept cuvînt[69] —; Isabella de la Mantova; Lodovico il Moro de la Milano, în diferite epoci, n-au fost numai niște mecenați; ci și foarte sensibile și puternice temperamente de esteți. Ei «schițau», spre a spune astfel, materia spirituală, care urma să le fie încredințată artiștilor, dacă nu le plăsmuiau, pur și simplu, după voia lor, sufletul.

Principele, mai înainte să plece în lagăr, alegea un desen sau un model, aruncat pe hîrtie în mare grabă de artist; iar Principele îl obliga să găsească opera gata, la întoarcere.

Uneori, providența făcea astfel ca două concepții să se întîlnească într-o misterioasă fuziune de intenții și de vise: marea doamnă față în față cu pictorul de fresce; condotierul cu arhitectul. Alteori însă, nu; de aici corespondența, discuțiile, certurile, toate necazurile de pe capul artiștilor.

Prin întîlnirea și înțelegerea lui Lodovico il Moro cu Leonardo da Vinci, Milanul a ajuns să fie una din marile capitale ale Renașterii; iar Mantova, prin Mantegna și Isabella, a putut să se afirme între cele mai celebre curți, din obscuritatea sa."

Într-o scrisoare a aceluiași Lodovico către Isabella (1491), se poate citi următoarea mărturisire,

Scanned with OKEN Scanner

care confirmă, printr-un fapt concret, constatările de mai sus[70]: „. . . Am petrecut mai multe zile în timpul din urmă la Certosa [de la Pavia] [. . .]. Şi cum găseam că stranele corului nu erau în nici un fel convenabile, nici egale ca frumuseţe cu restul edificiului, m-am întors acolo alaltăieri şi am pus să le dea afară şi am dat poruncă să se deseneze altele noi, spre a le înlocui pe acelea . . .".

Iată cum se materializau deci, pînă la gesturi imediate, resentimentele ca şi predilecţiile acestor oameni, în materie de artă, hotărîrile lor fiind menite să schimbe intempestiv înfăţişarea monumentelor, pe care le îngrijeau ca pe o faptă personală.

Marea pasiune a unui bancher, ajuns apoi temut şi abil om de stat, precum a fost Cosimo al Florenţei, inegalata lui pasiune a rămas toată viaţa aceea de a vedea construindu-se în jurul său, după dorinţa şi ideile sale, de către meşterii săi[71].

Din porunca acestuia s-a apucat Filippo Brunelleschi de construit biserica San Lorenzo; Michelozzo Michelozzi, mănăstirea San Marco şi palatul din Via Larga; precum, sub ordinele aceluiaşi Cosimo, s-au făcut Badia Fiesolana, Villa Careggi şi Villa de la Cafaggiolo; pus tot de el, Donatello va decora cortilul palatului Medici, cu statui, iar Benozzo Gozzoli, îi va picta mai apoi sălile şi capela.

Pentru a nu se crede însă că exemplul lui Cosimo ar prezenta inconvenientul că se referă la starea de lucruri din Florenţa, deci din oraşul care s-a consacrat, între celelalte, drept însuşi leagăn al Renaşterii, ne vom adresa şi unui alt exemplu, cu totul opus, oferit de o localitate izolată şi de importanţă provincială, ca Rimini.

Iar de acolo, vom alege figura cea mai proeminentă din galeria de condotieri pe care o oferă: Sigismondo Malatesta.

În ceea ce priveşte aptitudinile acestuia de a se comporta ca toţi stăpînii şi suveranii timpului, în raporturile cu executanţii chemaţi să le aducă la îndeplinire dorinţa, i se pot face, fără nici un fel de ezitare, toate elogiile.

Scanned with OKEN Scanner

El a fost de la început și a rămas pînă la urmă, prin vocație personală și tradiție familiară, un condotier; adică un om de lagăr, de fortificații, de atacuri, de trădări, de asedii și de prădăciuni[72].

Acest suflet de mercenar a fost însă totdeauna înnobilat de pasiunea pentru artă.

Se știe astfel, că printre cele mai sincere convingeri și pasiuni ale vieții sale a rămas dorința să preschimbe înfățișarea arhitectonică a orașului Rimini, punînd la cale în acest scop construirea unei noi reședințe pentru sine și a unei noi catedrale pentru cultul strămunilor.

Spre a înfăptui acest de-al doilea gînd, a făcut apel la sfaturile unui arhitect cu vederi largi și originale, ca L. B. Alberti, adunînd totodată la Rimini, ca simpli executanți, o seamă de artiști din Toscana, printre care Agostino di Duccio și Bernardo Ciuffagni.

Opera l-a pasionat pe condotier în așa măsură, încît terminarea ei l-a obsedat pînă în clipa morții.

Corespondența rămasă de la Sigismondo oferă nenumărate exemple, din care se vede grija de-a da tot felul de ordine meșterilor lăsați la lucru acasă, chiar din lagăr, între o bătălie și alta.

Iar cînd răgazul era mai mare, alerga la Rimini aproape numai ca să controleze lucrările executate, să găsească noi mijloace de continuare a lor, să-i certe sau să-i laude pe meșteri.

Așa executase și castelul-palat, cu puțini ani în urmă. Iar dacă nu a terminat catedrala, din cauza tragicelor întîmplări abătute asupră-i în anii din urmă, Sigismondo a avut grija să le lase urmașilor, prin testament, această pioasă îndatorire.

În cazul său, ne găsim însă numai în fața unei explicabile ambiții de condotier, gelos pe rivali și pe vecini (printre care îl obseda mai ales vărul său Federico de la Urbino), pentru strălucirea pe care ar fi știut aceia s-o dea curților respective.

Căci, încă din adolescență, acest Sigismondo dovedise o neîntrecută îndemînare în a desena, cu mîna lui, planuri de cetăți, la început în lemn, de exemplu, pentru „giostrele“ cavalerești, organizate cu prilejul prematurei sale nunți[73].

Scanned with OKEN Scanner

Dar mai apoi, în 1437, a desenat, de asemenea singur, planurile noului palat din Rimini, care avea să fie una din cele mai ingenios construite fortăreţe ale timpului.

Se dovedea astfel a fi, o dată mai mult, expresia autentică a noilor îndrumări spirituale, potrivit cărora seniorul trebuia să ştie a porunci, dar şi să aducă lucrul la îndeplinire, cu de la sine tragere de inimă şi destoinicie.

Întru aceasta, nimic nu-l deosebea pe condotierul din Rimini de iscusinţa amintitului Federico da Montefeltro, condotierul de la Urbino şi, totodată, arhitectul cel mai priceput şi activ al palatului ducal de acolo.

Mai mult ca acesta, s-a bucurat totuşi Sigismondo de reputaţia de neîntrecut inginer militar, tradiţia atribuindu-i executarea efectivă a cetăţii Ragusa, sau a celor veneţiene din insula Rodos.

De aceea, arhitecţii şi meşterii puşi la lucru de el acasă, asemeni unui Laurana de la Urbino, îi ascultau cu respect ordinele şi îi transpuneau cu încredere în piatră ideile, oricît de noi şi de cutezătoare să fi fost.

Căci acela era de multe ori rostul meşterilor din Renaştere, chiar dacă talentul li se învrednicea să realizeze, fie şi în asemenea umilitoare condiţii, operele de artă cele mai impresionante[74].

Conştient de răspunderea pe care şi-o asumase cu transformarea catedralei în noul stil al Renaşterii, Sigismondo a recurs la ştiinţa lui Alberti numai în ceea ce priveşte planurile, din punct de vedere al concepţiei şi al soluţiilor tehnice. Dar în ceea ce priveşte executarea la faţa locului, adaptarea planului la posibilităţile reale şi, mai ales, în ceea ce priveşte ornamentaţia în detaliu, condotierul a hotărît ca un executant efectiv al lucrării, conştient de răspunderi, dar conştient şi de faptul că acea catedrală era „catedrala lui".

De aceea, în Malatestianul din Rimini, ochii scormonitori de uliu ai lui Sigismondo pîndesc pînă astăzi deschişi între pleoapele viclene, din umbra tuturor altarelor.

Meşterii au cioplit acei ochi în nenumărate medalioane, spre a-i mulţumi trufia şi a face astfel ca oricine intră în templu să nu uite că stăpînul a fost şi rămîne Sigismondo Malatesta, în acea catedrală[75].

Ea s-a lucrat pe apucate, după cum acela găsea bani, piatră, sau meşteri. Lui i-a revenit deci grija armonizării tuturor elementelor de detaliu şi a tuturor diferenţierilor stilistice, datorate schimbărilor de persoane sau de materiale şi trecerii timpului.

Răvaşele pe care le trimitea necontenit din lagăr lui Matteo dei Pasti (cel mai constant ajutor al său de la Rimini), prin curieri speciali, nu conţin decît severe recomandaţii să nu-i calce poruncile, pe care le dăduse la plecare în privinţa Malatestianului, „spre a nu strica acea muzică" („*per non guastar quella musica*"), de linii şi de proporţii, după cum însuşi se exprima[76].

Căci ambiţia îi era să înalţe acolo, la Rimini, în capitala lui, cel mai frumos templu din întreaga Italie, dacă nu din întreaga lume! Cel mai frumos templu din Renaştere! Acolo! La el! Al lui! Şi numai al lui!

„Astfel şi-a liniştit Sigismondo în artă spiritul său însetat de creaţie, deoarece într-însa vedea singurul mod de-a înfăptui complet şi permanent realizarea sa însăşi; împotriva timpului şi a oamenilor."[77]

La rîndul lor, artiştii Renaşterii, supunîndu-se cu atîta spirit de înţelegere unor asemenea condiţii de lucru subordonate, le-au asigurat acestor condotieri şi suverani, cea mai nepieritoare glorie.

„Nu cunosc valoarea acestor oameni: condotieri şi seniori — a observat de curînd, cu severitate dar cu justeţe, un recenzent[78]. — Dintre cei dintîi unii urzeau zece «schimbări la faţă» dintr-odată, fără nici o mustrare; şi puneau la cale o «sîngeroasă» bătălie, cu un singur mort. Dintre seniori numai cîţiva ştiau să facă pînă şi versuri în greceşte; alţii, mulţi, erau nişte necioplţi vanitoşi.

De n-ar fi lăsat urme strălucitoare de artă, nu se ştie dacă i-ar mai pomeni astăzi cineva. «Ţările»

lor erau puţin mai întinse ca o moşie; zbirii lor, ceva mai mult decît nişte bieţi oameni de rînd; luptele lor, ceva mai mult decît o încăierare.

Pe străini, i-au poftit în Italia cu multe plecăciuni şi din toate părţile.

Ei au totuşi un singur merit, imens: acela de a fi iubit, ori de a se fi făcut că iubesc, arta, care atunci coincidea cu luxul. Şi au avut un singur noroc, dar suveran: de a fi avut la îndemînă, timp de secole întregi, arhitecţi, literaţi, poeţi, sculptori şi pictori de geniu."

Prin ei, cei dintîi, nici marea mulţime, rămasă încă anonimă şi exclusă de la înaltele manifestări ale spiritului prin expresii individualizate, nu s-a văzut cu totul înlăturată de la binefacerile artei; întrucît, această mulţime a început să pătrundă în noile temple astfel înălţate de artişti şi de condotieri, încît podoabele lor „să dea divinităţii un chip, care era pentru toţi la fel de expresiv: chipul frumuseţii şi al virtuţii, al forţei şi al bunătăţii"[79].

În felul acesta, se defineşte o dată mai mult figura condotierului italian de la începutul Renaşterii. El era în primul rînd şi înaintea tuturor, obligat să ştie a face orice, cu pricepere şi bună izbîndă: să comande, cu prestanţă şi dibăcie mercenarii; să se bată cavalereşte în dueluri simulate, pe jos sau călare, ca şi în duelurile de adevărat, spre a decide cu bravura-i personală soarta unui întreg război; să înalţe palate şi catedrale, după planuri de el întocmite sau de el executate; să improvizeze chiar versuri de iubire, în gustul petrarchizant al vremii; să ia, în fine, atîtea alte iniţiative, cîte se cereau de la o individualitate proeminentă, în acea lume de competiţie continuă între oameni.

Aşa s-a realizat idealul cel mai nobil al acestei Renaşteri: supremaţia personalităţilor, prin înnobilarea lor în cultul frumosului, în orice fel de manifestări.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al treilea

ARTA ÎNFRUMUSEȚĂRII FEMININE

SUMAR. — Idealul esteților; tratatele: Il Ricettario *al Caterinei Sforza;* Ideale de' Giardino del Mondo *al lui Tommaso Tomai și „discursul" lui Agnolo Firenzuola; cerințe. Fardurile în poezia satirică a vremii* (Le Galee per Quarnacchi *a lui L. Pulci. Piepteănăturile. Varietatea costumelor și luxul lor; procurarea stofelor. Exemple din societatea Renașterii: Lodovico il Moro; Leonardo da Vinci desenator de stofe; Beatrice d'Este; Isabella d'Este; Bianca Maria Sforza; Lucrezia Borgia; Isabella D'Aragon. Costumele masculine. Bijuteriile; tezaurul lui Lodovico il Moro; pietrele prețioase ca talisman. Arta „alegerii mireselor", drept mărturie a aceluiași ideal estetic despre frumusețea feminină; observații finale.*

„În nici o țară din Europa, de la căderea Imperiului Roman — constată iarăși Burckhardt[1] — nu s-a căutat a se da atîta relief frumuseții figurii, culorii, carnației și bogăției părului, cît atunci, în Italia."

În epoca de predilecții estetice, care a fost Il Quattrocento, frumusețea feminină, idealizată, a rămas mereu în centrul preocupărilor unanime, atît ale „subiectelor", care sufereau consecințele acelei fascinații, cît și ale „obiectelor" acelei admirații, adică ale femeilor care trebuiau să se străduiască în tot felul ca să corespundă, de cele mai multe ori corectînd natura, cu un asemenea ideal.

De aici importanța unei adevărate „științe", dar mai ales a unei adevărate „arte", cu privire la perfecționarea naturii umane[2].

Scanned with OKEN Scanner

Foarte numeroase sînt, într-adevăr, mărturiile din care se poate vedea idealul esteţilor cu privire la frumuseţea feminină, într-o epocă în care preocupările estetice au cunoscut forme de adevărată exaltare.

Multe tratate s-au scris atunci şi în această privinţă. În ele sînt precizate calităţile pe care o femeie trebuia să le îndeplinească din naştere, sau, dacă nu, să le corecteze prin arta înfrumuseţării, spre a putea aspira apoi la excepţionalul elogiu, că ar fi întruchipat perfecţia în atare pretenţioasă materie.

Un asemenea tratat de estetică feminină (în afară de celebrele reţete din *Il Ricettario* al Caterinei Sforza), ştiut, desigur, pe dinafară de nenumăratele aspirante la un atare elogiu — aşadar, de toate femeile Renaşterii —, a fost tratatul *Ideale de' Giardino del Mondo*, al unui Tommaso Tomai şi care, spre a fi mai uşor memorat, după cum se obişnuia atunci cu toate tratatele, a fost compus în versuri.

Se pare totuşi că nici un alt estetician al Renaşterii nu şi-a dat osteneala să specifice mai complet cerinţele acestui ideal, într-un tratat mai copios, ca Agnolo Firenzuola, în „discursul" său despre „perfecta frumuseţe".

Femeile cu părul blond formau, ca totdeauna în trecut, obiectul aprobării unanime, de la poeţi sau de la pictori, la simplii admiratori. Blondul, potrivit preceptelor din acest tratat, trebuia să fie însă un galben delicat, tinzînd uşor spre castaniu, armonizîndu-se cu părul buclat abundent, cît mai lung şi cu puţine flori într-însul.

Fruntea se cerea senină, albă, strălucitoare şi înaltă jumătate cît lungă.

Sprîncenele preferate erau castanii, îngroşate la mijloc, uşor subţiate spre nas şi spre tîmple.

Ochii apreciaţi nu aveau să fie de tot negri, deşi negri fuseseră ochii Venerei, după cît se credea.

Pleoapele se cereau să rămînă albe, pe cînd genele puteau fi mai degrabă rare, nu prea lungi, nu prea negre.

Orbita ochilor nu era bine să fie prea adîncă, prea largă, sau de altă culoare ca obrazul.

Urechea avea să fie apoi nu de tot mică, cu marginile străvezii, la extremităţi cît mai roşie.

Tîmplele se doreau albe, întinse, nu prea înguste. Obrajii, asemenea, albi şi trandafirii pe unde se rotunjesc.

Nasul, drept podoabă a profilului, plăcea îndeosebi dacă se ridica puţin în sus; iar gura, dacă era mai degrabă mică, cu buzele nu prea subţiri, iar cînd s-ar fi deschis întîmplător, fără a vorbi sau rîde, să nu se fi văzut mai mult ca şase dinţi de sus.

O asemenea perfectă alăturare de calităţi fizice, se impunea însufleţită, bineînţeles, de graţie, de drăgălăşie, de distincţie, de castitate şi de eleganţă, pentru a corespunde adevăratului ideal estetic[3].

Ceea ce nu înseamnă că ambiţia feminină, în materie de lux şi de expediente, nu va fi comis multe excese, în regretabilă contradicţie cu simţul de armonie şi de perfecţie, care forma totuşi baza estetică a întregii vieţi de pe atunci.

Referitor la observaţia de mai sus, vom menţiona că exista o adevărată „artă" a decolorării părului (spre a-l face blond, aşa cum cerea, de exemplu, amintirea Beatricei şi a Laurei); exista apoi o „artă" a încondeierii şi a smulgerii sprîncenelor, după cum alte adevărate precepte învăţau „arta" slăbirii; sau „arta" suprapunerii fardurilor pe obraz; sau „arta" îngrijirii mîinilor.

Iată de ce, într-o scrisoare a lui Rafael către prietenul său Baldassar Castiglione[4], se poate citi: „Şi spun, că spre a picta una frumoasă, mi-ar trebui să văd mai multe . . .".

Aşadar, în cărţile cu reţete de înfrumuseţare (ele alcătuiau adevărata comoară a femeilor din Renaştere), se găseau soluţii pentru tot felul de veleităţi estetice: umflarea obrajilor, în cazul celor slabe; lustruirea obrajilor cu sticlă; umplerea semnelor de vărsat; ori albirea dinţilor (cu praf de mărgean, praf de salvie, coarne arse de cerb şi alte ingrediente asemeni).

Scanned with OKEN Scanner

În felul acesta, ne închipuim uşor că „arta" femeilor de-a se schimba la faţă, prin culori şi farduri, constituia pe atunci obiectul celei mai sincere invidii din partea pictorilor.

Esteţii Renaşterii nu o dată au recunoscut că florentinele „sînt cei mai buni pictori şi sculptori din lume"[5].

Drept atare au pătruns şi în poezia satirică a vremii, precum, de exemplu, în poezia glumeaţă *Le Galee per Quarnacchi* a lui L. Pulci. În ea se cuprinde, într-adevăr, lista, impresionant de copioasă, a expedientelor la care trebuiau să recurgă elegantele vremii, spre a-şi pune în valoare cu „artă", calităţile lor.

Fardurile le erau oferite de cele trei regnuri ale naturii. Căci iată, într-adevăr, o reţetă de pudră, folosită în special în vederea subţierii pieliţii obrazului. Ea trebuia să conţină, printre multe alte substanţe, o sepie măcinată, praf de coji de scoici, zise *porcellette*, topit în zeamă de lămîie, de pepene sălbatec, de dovleac, de smochine albe, de *ligustico*; apoi *vitable*, floare de bob şi apă de *terzanella*, caş proaspăt, stînjenei, sîmburi de piersici, năut, piatră acră, vitriol, sare, camfor, suc de floare de crin, praf de coajă de ou ars şi gumă arabică.

Pieptănăturile constituiau apoi un motiv de îndreptăţit orgoliu, pentru o elegantă care se respecta.

După asigurările pe care ni le dă acelaşi poet florentin, în capul unei asemenea femei, se puteau descoperi: suluri de păr fals, piepteni de toate mărimile, semi-lune, cercei, coarne, perle, hîrtie, bijuterii şi clopoţei.

Aşa fiind, i se poate da crezare altui contemporan, care relatează întîmplarea acelei doamne, ieşită la plimbare pieptănată după moda vremii şi căreia, căzîndu-i o piatră în cap, a avut fericirea să n-o simtă.

În Renaştere, varietatea specific italiană — am notat altă dată[6] — datorită regionalismului geografic, sau diferenţierii de civilizaţii, poate fi surprinsă şi în varietatea felului de îmbrăcăminte.

Scanned with OKEN Scanner

Felul de a se găti al doamnelor din Milano, de exemplu, denota, după cum s-a observat, un gust mai aproape de cel nordic și germanic; în vreme ce la Veneția, influența orientală, mai ales bizantină, în ceea ce privește bogăția și vivacitatea culorilor, era în schimb evidentă. La Napoli se nota apoi abundența florilor, după cum la Florența atrăgeau atenția în îmbrăcămintea feminină, distincția și rafinamentul.

Un istoric al Renașterii a observat, de asemenea, că dacă în picturile lui Giotto figurile feminine apar îmbrobodite și înveșmîntate în mantii monahale, nu mai mult ca șapte-opt decenii mai tîrziu, aveau să predomine în costumele aceleiași femei din Florența, brocarturile de mătase, ornate cu tot felul de podoabe, anume desenate de pictori.

Stofele florentine erau și pe atunci vestite în toată lumea, ca voalurile de Reims, sau ca țesăturile de Damasc.

O elegantă nu se putea lipsi de ele, precum nu renunța la bijuterii, sau la risipa pe care o presupunea executarea celor mai apreciate modele.

Numai în mînecile rochiei, din garderoba unei asemenea femei galante, intra atîta stofă, încît un predicator contemporan putea s-o ceară, spre a îmbrăca dintr-însa o familie de oameni săraci.

O rochie era studiată pe atunci de artiști ca un tablou, sau ca o statuie.

Obișnuindu-se a se înnobila prin preocupări de artă aspectele oricît de umile ale vieții de rînd, cele mai variate și atente griji în legătură cu asigurarea unei cît mai fastuoase și rafinate prezentări în fața lumii erau de la sine înțelese și justificate.

Atari griji mergeau de la procurarea banilor necesari (rochiile costau uneori sume importante; de aceea, se și confecționau foarte rar), pînă la cumpărarea stofelor și a mătăsurilor necesare, din anumite țări și locuri, vestite pentru fiecare, recurgîndu-se uneori pentru aceasta la serviciile ambasadorilor de la curte[7].

Marea „artă" în această materie consta din armonizarea culorilor; iar marea ambiție, din scum-

Scanned with OKEN Scanner

petea stofelor. Toată atracţia era asigurată prin originalitatea desenelor de pe brocarturi, atunci inventate, pentru o singură toaletă, după cum s-a spus, de meşterii pictori de la curte, anume plătiţi pentru aceasta.

Stofele de fir de aur, împodobite cu pietre scumpe, erau atît de preţuite, încît, după moarte, erau lăsate prin testament bisericilor, pentru împodobirea altarelor.

Unele costau sute de galbeni vechi, pentru o singură măsură[8]. Burckhardt notează[9], că în nici o ţară din lume nu se ţinea seama atît de mult, ca în Italia, de frumuseţea îmbrăcămintei. Acest lucru deriva din vanitatea înnăscută, într-o mai mică măsură, decît din rafinamentul exterior al vieţii din Renaştere.

Oamenii cei mai gravi ai timpului recunoşteau în îmbrăcămintea cît mai frumoasă şi mai împodobită, un atribut în plus al personalităţii lor.

De aceea s-a şi ajuns ca aproape fiecare om să-şi aibă moda lui aparte.

Detaliul, caracteristic pentru individualismul poporului italian, distinge şi accentuează nevoia de frumos în sine, nu prin imitaţie, în Renaştere.

Dar, pentru a fixa mai precis aceste aspecte ale civilizaţiei sale, pe care le considerau mai presus de orice, expresive, se impun cîteva exemple:

În 1494 Lodovico il Moro, ducele Milanului, îi oferea în dar cumnatei sale Isabella d'Este treisprezece *braccia* (sau coţi) de stofă de aur, „*rizo sopra rizo, facto a la divisa sua della colombina*"*.

Acelea erau cele mai de preţ stofe (*ricci sopra ricci*), din cîte se puteau avea în epoca de mare lux a Renaşterii, şi numai un vestit bogătaş, ca Lodovico il Moro, se putea mîndri să le ofere în dar.

Adus la Milano de Sforza şi păstrat mai apoi la curte de acelaşi Lodovico, Leonardo da Vinci nu s-a putut dezinteresa de „arta" ţesutului de stofe, într-un centru atît de renumit, încă de pe atunci,

---

* „În care era ţesută drept emblemă proprie, o porumbiţă" (*it.*) (S.P.).

într-o asemenea artă, precum era Lombardia. Artistul, solicitat de fabricanții de stofe și de mătăsuri din acele locuri, pare a se fi ocupat mult de perfecționarea războaielor de țesut, inventînd chiar o serie de mecanisme noi.

Manuscrisele sale de inventator dovedesc la tot pasul aceste preocupări. Bineînțeles, în aceeași măsură, el a născocit și modele noi, pentru stofele țesute în asemenea condiții[10].

Beatrice d'Este, soția aceluiași Lodovico il Moro, comandase, la un moment dat, artiștilor de la curte, 84 de rochii noi, în doi ani; în timp ce sora sa, Isabella d'Este de la Mantova, îi obliga pe artiștii curții aceleia să-i împodobească o rochie cu peste șase sute de nasturi de aur, cizelat fiecare alt fel.

Ippolita Sforza de la Milano purta pe o rochie atîta aur și atîtea perle, încît ele valorau peste cinci mii de ducați (adică mai mult ca un milion, în banii zilelor noastre)[11].

Beatrice d'Este era celebră și pentru o *camora* (haină), făcută după desenele artistului Nicolò da Correggio și a cărei *balzana* avea *li vincii d'oro masizio**. Pe această haină se vedea pînă și deviza tinerei ducese, adică cele două faruri ale portului Genova[12].

Hainele soțului său Lodovico și ale curtenilor erau confecționate din atlaz roșu, brodat cu perle și clopoței.

Iată de ce putea fi declarată Beatrice d'Este de un contemporan *novarum vestium inventrix***, adică inventatoarea absolută în materie de modă și îmbrăcăminte[13].

Ea avea spiritul inventiv, dar și „geniul ornamentației costisitoare"; ceea ce nu însemna, iarăși, că ar fi avut gustul și rafinamentul surorii sale Isabella.

Beatrice prefera să se îmbrace cu rochii care nu i se potriveau (fiind mai degrabă de statură mică

---

* „Închizătorile din aur masiv" *(it.)* (S. P.).

** „Inventatoare de noi veșminte" *(lat.)* (S. P.).

Scanned with OKEN Scanner

și nu slabă), decît să apară de două ori cu aceeași rochie, sau aproape la fel compusă.

Pe lîngă spirit inventiv, această foarte tînără „suverană" avea cutezanța, „care nu dă înapoi din fața oricărei extravaganțe, cînd este vorba de-a nu sacrifica moda". Căci pe atunci numai cel mult curtezanele erau oprite de legi speciale, să se îmbrace în toalete prea ornate și provocatoare, spre a nu se confunda cu „femeile de treabă".

„Femeile de treabă" își puteau permite, în schimb, liber, orice. De aceea Beatrice, cu asemenea înclinări înnăscute și cu bogățiile imense de care dispunea (era mai bogată ca ea numai regina Franței), ne putem închipui ce și-a permis în materie de lux și îmbrăcăminte.

Numai la țară (Vigevano) și numai în 1493 (avea 16—17 ani și se căsătorise abia de doi ani), păstra în garderobă nu mai puțin de 84 toalete. De aceea, cînd mama sa, Eleonora d'Aragon, a venit s-o viziteze de la Ferrara (luxul de acolo era de asemenea vestit) și i-a văzut garderoba, „i s-a părut că intră în tezaurul unei catedrale"[14].

Adevărată *novarum vestium inventrix!* Căci nu erau două la fel, între sutele de toalete: *le camore,* adică rochiile largi, pînă în pămînt, decoltate și cu mînecile puse separat, de altă culoare; *i vestiti,* adică marile toalete de ceremonii, confecționate din brocart, cu galoane și dantele, mult decoltate, cu mînecile umflate ca niște adevărate aripi, lungi pînă în pămînt, ca și trena; *le sbernie,* adică mantilele fără mîneci, ca niște pelerine și toate numai blănuri scumpe; *le opelande,* ca un fel de rochii în stil „Empire" anticipat; și atîtea altele[15].

Cu toate că Beatrice era la un moment dat (1493) în doliu mare după Eleonora, pentru cununia nepoatei soțului său, Bianca Maria Sforza, cu Maximilian, viitorul „rege al romanilor" și împărat german, a pretins o rochie nouă, „monumentală ca și acel eveniment". „... Am de gînd să execut desenul lui Niccolò da Correggio — îi scria, într-adevăr, surorii sale Isabella de la Mantova — în aur masiv, pe o *camora* de catifea purpurie".

Scanned with OKEN Scanner

Gînd pe care l-a realizat, desigur; căci după ceremonie, îi putea scrie aceleiaşi: „. . . *Camora* avea unele căptuşeli de pînză de aur şi pe deasupra de tot un cordon ca al sfîntului Francisc, făcut din perle mari şi, la capăt, în locul nasturelui, un frumos rubin *balasso*, fără frunze"[16].

Ambasadorii lui Lodovico il Moro aveau instrucţii precise să-i adune soţiei sale modele de toalete noi, pe care le-ar fi văzut în locurile şi ţările unde erau acreditaţi (în special la curtea Franţei şi a Spaniei). Iar cînd descrierile lor nu erau suficiente, Lodovico în persoană le cerea modelele desenate mai precis[17].

De aceea, costumele feminine au intrat şi în poezia vremii.

De aici toate exagerările, menite să pună individualitatea umană, faţă de ea însăşi, într-o lumină foarte uşor susceptibilă de caricaturizare.

„De obicei — observă citatul istoric francez, specializat în materie[18] — ceea ce domina în toaletele feminine era diversitatea: diversitate de forme şi antiteze de culori, nu numai între toaletele diferite, dar chiar în aceeaşi toaletă între diferitele ei părţi; arlechinadă frecventă, gust dus pînă la manie.

Mînecile mai totdeauna separate de corp şi de-o culoare tranşantă; pînza cămăşii vizibilă prin micile deschizături zise *stricce,* sau *sbuffi;* galoanele, tresele, blazoanele sau devizele aplicate pe fondul stofei; aurul, în fine, care bătea la ochi, răsfrîngînd lumina cu efecte de majolică persiană; şi panglicele de-o altă culoare, care se desfăceau în aer şi cădeau pînă la picioare, totul era făcut pentru cele mai variate fantezii individuale şi pentru cele mai neînchipuite excentricităţi [. . .] Un alt element de varietate în această epocă îl oferea aplicaţia de motive brodate: devize, embleme, blazoane, adeseori note muzicale, pe fondul rochiilor [...] Turnurile din portul Genovei, compasurile, caduceele, lanţurile, notele de muzică, aveau o deosebită semnificaţie. Politică, război sau pace, alianţe, cuceriri, se găseau cîte puţin din toate acestea în cutele acelor rochii blazonate. Chiar şi fluturii care se

Scanned with OKEN Scanner

vedeau zburînd încoace și încolo în jurul unei torțe, aplicați pe fondul toaletelor, drept adevărate rebusuri ambulante, strălucind în lumină, preveneau galanții că și-ar fi aprins aripile avîntului, dacă s-ar fi apropiat prea mult."[19] „Pavoazată cu panglici — adaugă același evocator al vieții feminine[20] —; presărată cu cordoane încătărămate; punctată cu perle, cu mătănii de-a lungul tăeturilor de pe mîneci, cu baloane de pînză pe la coate; cu fileuri de broderii pe rochie; cocoțată pe încălțăminte ca pe niște patine; acoperită toată de fraze brodate în fir, ca un liturghier, sau de note muzicale ca un antifonar, eleganța vremii părea o firmă vie de erudiție, de bogăție și de artă. Dar dacă, cu toate acestea, îi rămînea și ceva grație, o datora cu atît mai puțin costumului și cu atît mai mult persoanei sale."

Ca să nu izolăm însă exemplele numai la cazul Beatricei d'Este, nu vom omite să citățm cîteva și din cele multe, cîte le-ar putea oferi altele din viața Isabellei d'Este, sora Beatricei și afirmată, ca soție a marchizului Francesco Gonzaga de la Mantova, drept cea mai rafinată suverană de la sfîrșitul primului secol al Renașterii.

Dealtfel, deprinderile Isabellei, în materie de lux în îmbrăcăminte, sînt de explicat prin fastul care-o înconjurase de copilă, la curtea părinților săi din Ferrara.

Pe cînd avea, într-adevăr, abia un an (în 1476) — notează documentele și cronicile curții[21] — în garderoba sa personală, se găseau: o tunică (*gamurra*) de brocart de argint, cu mînecile de etamină roșie; un mantou lung de catifea verde, ornat cu tafta de Alexandria; și alte două mantouri, unul roz, altul de postav de Bologna; și o mantilă de catifea tot de Alexandria și alta de brocart de aur.

Dar cu vremea, cînd Isabella s-a impus prin personalitatea sa excepțională în lumea contemporanilor, mai ales prin fastul, eleganța și rafinamentul de care s-a înconjurat la curtea din Mantova, această artă a înfrumusețării prin îmbrăcăminte a

Scanned with OKEN Scanner

devenit un indispensabil atribut al fiinţei sale morale şi fizice.

Se menţionează astfel, că de îndată ce ar fi aflat că o rivală îşi asigurase reputaţia prin felul rafinat de-a apărea în lume, dădea imediat ordine unui om de încredere, desemnat de la caz la caz, cu misiunea de-a o ţine la curent, cu devotamentul cuvenit şi în cele mai mici detalii, despre toate iniţiativele acelei rivale în materie de modă şi de eleganţă.

Aşa a procedat Isabella cu însăşi sora sa Beatrice (pe care a spionat-o pînă la moarte), cu viitoarea sa cumnată Lucreţia Borgia de la Ferrara, sau, mai tîrziu, cu nepoata sa Renée de France[22].

Dar, pentru că am amintit de Lucreţia Borgia, este bine să nu-i desconsiderăm prezenţa în această lume de figuri feminine, deoarece toată faima pe care şi-o asigurase sora lui Cesare, prin atîtea scandaluri de la curtea papei Alexandru, nu putea fi decît beneficiată şi susţinută prin folosirea cît mai excesivă a mijloacelor exterioare de lux şi înfrumuseţare.

Permanenta rivalitate, ce se va declara între Isabella şi noua sa cumnată Lucreţia, va avea ca punct de plecare tocmai bogăţia trusoului şi a garderobei, pe care o adusese aceasta venind la Ferrara. Acea garderobă reprezenta, de fapt, acumularea multiplelor daruri primite de la tatăl său, de la fratele său Cesare şi de la nenumăraţii soţi, logodnici, admiratori, cardinali, sau oameni de afaceri.

Printre atîtea altele, în garderoba noii marchize de Ferrara se număra astfel: o mantilă împodobită cu 84 de rubine mari de tot şi alese după culoare (*balassi*), cu 29 de diamante, pe lîngă 115 perle mari. Pe o altă mantilă, din aceeaşi garderobă, se numărau 61 de rubine la fel, 55 de diamante, 5 perle enorme, 412 mijlocii şi 1140 de perle mici.

O singură haină (*balzana*) a Lucreţiei valora 15 000 de ducaţi de aur, iar la cele două sute de rochii (*gamurre*) pe care le avea la un moment dat, numai o singură mînecă valora 30 de galbeni,

Scanned with OKEN Scanner

deoarece erau toate ornate cu catifele anume desenate şi ţesute, iar franjurile erau împletite din aur adevărat[23]. Bruckhardt face apoi constatarea[24], că, potrivit unui procedeu din Misterele franceze, în care actorii se prezentau publicului înainte de reprezentaţie într-un fel de procesiune (aşa-zisa *la montrée*), tot astfel la Ferrara, cu prilejul nunţii lui Alfonso cu Lucreţia Borgia, ducele Ercole d'Este a prezentat oaspeţilor peste o sută de costume feminine şi bărbăteşti, care aveau să fie îmbrăcate cu ocazia reprezentării comediilor lui Plaut, pe scena teatrului de curte. Iar aceasta, ca să se vadă că nici unul din acele costume nu avea să servească de două ori, pentru două roluri diferite.

Dar, spre a continua exemplele şi a fixa, prin însăşi această stăruitoare atenţie, importanţa ce se acorda în societatea Renaşterii artei înfrumuseţării feminine, vom reveni la Milano, pentru ducesa Bianca Maria Sforza.

La celebrarea căsătoriei sale cu împăratul Maximilian al Austriei în domul din Milano (şi să se noteze că Maximilian nu era de faţă), mireasa purta o toaletă de satin roşu, brodată cu fireturi de aur şi acoperită toată cu pietre preţioase. Trena era imens de lungă şi mînecile ca două aripi. Pe cap purta o diademă de diamante şi de perle. Iar în vreme ce *messer* Galeazzo Pallavicino, un mare demnitar, îi ducea trena, conţii Corrado de' Lando şi Manfredo Torniello, îi duceau fiecare cîte o mînecă[25].

Tot din aspectele oferite de societatea milaneză, se poate invoca apoi cazul Isabellei d'Aragon, nefericita soţie a lui Gian Galeazzo Sforza, duce al Milanului, care a rămas totuşi celebră în amintirea contemporanilor pentru toaleta în care apăruse la nunta cumnatei sale Bianca Sforza, despre care am amintit. Acea toaletă era de satin roşu stins şi era ornată, în întregime, cu cordoane de aur filat. La vînătorile de la Vigevano, aceeaşi ducesă purta o toaletă de catifea roşie, brodată cu flori de piersic şi ornată cu egrete de voaluri. Nu rareori apărea, de asemenea, în public, cu ro-

Scanned with OKEN Scanner

chii pe care se citeau, brodate, tot felul de expresii savante[26].

Vom adăuga, în fine, pentru întregirea acestui capitol, că nici costumele bărbaţilor nu erau mai puţin luxoase şi rafinate, în ceea ce priveşte moda. Dintr-un document al vremii se ştie astfel[27], că la un moment dat, Lodovico il Moro comandase în mare secret trei *zornee* la fel (mici mantile cu mînecile deschise, strînse la spate printr-un cordon), de satin roşu, tivite cu perle: pentru el, pentru un văr şi pentru nepotul său Gian Galeazzo.

Dar, spre a se deosebi de celelalte, oricît de scumpe şi împodobite să fi fost, aveau cusute pe ele cîte un ceasornic deşteptător cu clopoţei. Iar pe fiecare era scrisă şi o deviză în două versuri.

Căci, încă de la începutul Renaşterii, se generalizase şi în Italia întrebuinţarea ceasornicelor portative, în locul celor medievale, de prin turnurile de catedrale. Mecanismele lor erau puse acum într-un fel de capsule din ce în ce mai mici (se şi numeau „ouă de Nürnberg"), pînă ce, cu timpul, aveau să fie montate la brăţări, pe haine şi chiar în cercei[28].

În acea epocă de predominare a valorilor estetice, nu erau preţuite însă numai podoabele de aur, sau pietrele preţioase pentru valoarea lor în sine. Aceeaşi pretenţie de artă, aplicată la metalele preţioase şi la pietrele scumpe, impunea cît mai multă ingeniozitate în confecţionarea obiectelor şi a tuturor podoabelor.

Pietrele preţioase erau totuşi dispensate de această obligaţie, cînd prin raritatea şi mărimea lor, cu adevărat excepţională, puteau satisface şi aşa orgoliul celor ce aveau norocul să le aibă în stăpînire.

Cît de satisfăcut va fi fost, de exemplu, orgoliul marchizei Isabella d'Este, ştiind că posedă cel mai frumos smarald din cîte se cunoşteau în acea vreme şi pe care s-a dus la Mantova, ca să i-l admire, celebrul bijutier Benvenuto Cellini![29].

Căci, după multe secole, reapăruse odată cu Renaşterea, arta săpatului pietrelor tari, în miniatură.

Scanned with OKEN Scanner

Imitîndu-le pe cele romane, această artă minoră a Renașterii avea să răspîndească cu mult succes și gustul pentru camee.

Dar, revenind la rolul social pe care l-au putut avea bijuteriile în societatea Renașterii, vom invoca iarăși cazul lui Lodovico il Moro. Fiind unul din cei mai bogați suverani ai Italiei de pe atunci, dacă nu ai lumii[30], el s-a folosit și de bijuterii, ca să-și asigure o cît mai neumbrită celebritate.

Tînăra și prea iubita-i soție Beatrice, uimise lumea cu splendoarea bijuteriilor pe care le purta. Ea putea să rivalizeze în privința lor, cu însești reginele Franței.

Lodovico poseda printre vestitele sale *zoie* (*gioie*, adică bijuterii), unele atît de frumoase și de rare, încît își aveau numele lor deosebit, ca persoanele: *Il Lupo* era o floare, compusă dintr-un mare diamant și din trei perle imense (bijuteria aceasta valora 12 000 de ducați); *El Spico* era un rubin roșu-violet (*balasso*) și valora el singur 25 000 de ducați; apoi *El Buratto*, *La Sempreviva della Moraglia* (un mare rubin, cu caduceul pe el); *Il Marone* și altele.

Pe unele pietre prețioase se vedea efigia gravată a lui Lodovico.

În tezaurul său nimeni nu mai putea număra inelele, diamantele, sau miile de perle, de toate mărimile.

Un doctor de la curtea din Milano putea deci să scrie în 1492: „. . . Seniorul Lodovico mi-a arătat atîtea și așa de frumoase bijuterii, încît, nu cred că Cyrus sau Darius să fi avut atîtea și atare."[31]

Se menționează apoi, în legătură cu același orgoliu, care se cerea satisfăcut prin aceste bogății acumulate sub forma artei bijuteriilor, că din cauza lipsei de iluminat suficient seara, bijuteriile în Renaștere se purtau mai ales ziua, în plin soare și chiar pe cîmp, la vînătoare.

Detaliul acesta poate fi foarte expresiv pentru pasiunea pe care o simțeau oamenii vremii pentru asemenea obiecte de preț și de artă, în mod sincer, nu numai din vanitate și din orgoliu. Căci vînă-

torile se făceau de obicei în cercul totuşi intim al curţii, pe lîngă cei cîţiva oaspeţi întîmplători.

În acelaşi detaliu putem apoi surprinde nevoia inexorabilă de fast şi de risipă, în tot felul, a tot ceea ce era al omului din Renaştere, indiferent cum şi unde se afla; tinereţea acelui suflet, care cerea să consume viaţa şi ce era al ei, oricum şi oriunde.

Căci iată, dintr-o scrisoare a unui ambasador, descrierea Beatricei d'Este la o asemenea vînătoare, pe domeniile de la Vigevano, în 1492[32]: „. . . Ducesele [Beatrice d'Este şi Isabella d'Aragon] se pieptănaseră *à la française*, adică cu *la corne* pe frunte şi cu lungi voaluri de mătase; coarnele erau împodobite cu splendide perle, amestecate cu multe bijuterii: diamante, rubine, smaralde şi altele de mare preţ".

La Milano, Lodovico il Moro obişnuia să invite lumea ca să-i vadă „tezaurul" din La Rocchetta (Mica Cetăţuie); adică ambasadorii străini (ca să raporteze suveranilor respectivi) şi doamnele din marea aristocraţie.

Se ştie cum a descris o atare vizită ambasadorul Ferrari, într-un raport al său[33]: În „Camera Arginţilor", pe jos, pe covoare lungi, stăteau grămezile de bani, cît movilele. Pe multe mese, şi ele lungi, erau expuse bijuteriile, lanţurile, colierele, crucile, pietrele scumpe, sau icoanele bătute în diamante. Într-un colţ, pe jos, stăteau grămezile de alţi bani de argint, atît de înalte, încît „n-ar sări nici căprioara o astfel de grămadă".

Pietrele preţioase nu aveau însă în Renaştere numai un rol pur decorativ, ci şi unul terapeutic, sau chiar de antidot contra otrăvurilor.

De fapt, vom recunoaşte în această constatare tradiţia medievală, în legătură cu aşa-zisele *Lapidarii*, cu privire la virtuţile fiecărei pietre, după cum existau *Bestiarele* (pentru „virtuţile", adică pentru înrîuririle exercitate de diferitele animale), sau chiar *Viridariile* (pentru plante).

Ceea ce înseamnă că superstiţiile îşi continuau de fapt şi netulburate, permanentizarea lor în timpul Renaşterii, spre a perpetua un aspect foarte expresiv pentru însăşi menţinerea unor anumite

Scanned with OKEN Scanner

tendinţe primitive în mentalitatea noilor oameni, necomplet emancipaţi şi nedefinitiv reformaţi.

Alte pietre, se credea curent în Renaştere, păreau a fi avut putere contra farmecelor, sau a bolilor, în vreme ce altele uşurau durerile facerii, sau apărau de infidelitate soţii între ei, spre a nu mai vorbi de cele purtate, ca amulete, în războaie[34].

Diamantul, de exemplu, se credea că „dă putere şi curaj, înlătură strigoii şi strigoaicele, precum apără şi de otravă". Rubinul „curăţă de duhuri necurate, izgoneşte gîndurile rele şi-i face pe oameni amabili". Perlele „potolesc frica, groaza şi spaima iscată de inima rea", apărînd deopotrivă, tinereţea. Sau altele la fel[35].

Ca şi stelele cerului, fiecare piatră de preţ avea un nume.

Valoarea fiecăreia era unanim cunoscută şi calculată în aur.

Pentru anumite festivităţi, ele erau împrumutate de la curte la curte; iar în timpul serbărilor, formau obiectul celor mai atente priviri. Dacă se întîmpla ca posesorii lor să nu le mai poarte, din acea dispariţie se puteau face tot felul de deducţii de natură politică, în legătură cu starea financiară a suveranului, sau a curţii sale.

Nu mai puţin semnificativ era apoi felul anume cum erau aşezate acele pietre preţioase pe rochii, sau pe haine. Grupate în constelaţii, ele puteau face aluzie la o nouă alianţă. Iar atunci, diplomaţii se şi grăbeau să raporteze aluziile.

În felul acesta, se va înţelege uşor marea grijă pe care au pus-o totdeauna pictorii portretişti în a reproduce cu fidelitate toate pietrele preţioase şi bijuteriile (mai ales pictorii cu mai puţină personalitate), pentru ca acest atribut să nu se despartă, în permanenţă, de personajul pe care portretul căuta să-l perpetueze.

Într-o epocă de supraevaluare a frumuseţii, oriunde descoperită şi în tot felul exaltată, ne vom da seama cît de sinceră trebuia să fie durerea unui oraş ca Florenţa, cu Lorenzo Magnificul în frunte şi cu bunul său prieten Botticelli alături, atunci

cînd, în primăvara anilor şi a splendorii, a murit întîmplător Simonetta Cattaneo, autentică întruchipare a acestui ideal al perfectei frumuseţi feminine.

După cum ne vom da seama de importanţa pe care a căpătat-o în societatea Renaşterii, ceea ce s-ar putea denumi „adevărata artă de-a căuta miresele".

În general, grija alegerii miresei, din punct de vedere al convenienţelor estetice în primul rînd, constituia pentru moravurile vremii o foarte îndelungă şi plină de răspunderi întreprindere.

Despre aceasta, între atîtea şi atîtea altele, stau mărturie scrisorile Alessandrei Macinghi Strozzi de la Florenţa. (Ele datează din a doua jumătate a secolului al XV-lea)[36].

Această alegere se putea face mai ales la biserică, în timpul slujbei; acolo se adunau tinerele florentine cu mamele lor, şi numai acolo aveau voie să-şi ridice voalul de pe faţă, lăsîndu-se astfel cercetate pe ascuns.

„Trei lucruri sînt grele — obişnuia să spună tatăl lui Lodovico il Moro, Francesco Sforza de la Milano —: Să cumperi un pepene copt; să alegi un cal de rasă şi să iei o nevastă bună. Cînd omul vrea să facă unul din aceste trei lucruri, trebuie mai întîi să se închine, să-şi tragă tichia pe ochi şi apoi să se arunce cu capul înainte, orbeşte"[37].

Această glumă poate căpăta o deosebită semnificaţie, dacă este pusă în legătură cu împrejurările istorice, în care acelaşi personaj a căutat să-şi asigure alianţa familiei Gonzaga de la Mantova, prin căsătoria fiului său (de 11 ani) Galeazzo Maria Sforza, cu una sau alta dintre fetele (de 11 şi de 5 ani), ale marchizului Lodovico Gonzaga.

Aceste împrejurări, relatate de cronicile contemporane[38], pot constitui o foarte interesantă întregire a capitolului relativ la „arta" cu care se alegeau miresele în acea vreme, spre a nu se contrazice preceptele esteticienilor consacraţi, în materie de frumuseţe feminină.

Într-adevăr, în contractul matrimonial încheiat între cei doi seniori, s-au luat cele mai riguroase

precauţiuni, pentru ca viitoarea soţie să nu prezinte anumite imperfecţiuni fizice cu trecerea anilor (adică din anii primei copilării, cînd se contracta juridic căsătoria şi pînă la consumarea ei). „. . . *In suam personam aliqualem gibositatem vel alium consimilem defectum*"*. Se specifica în actul acela, fiind vorba de Dorothea Gonzaga, adică de mica logodnică a lui Galeazzo Maria.

Iar pentru ca surprizele să fie din timp şi cu totul înlăturate, se cereau adesea chiar minuţioase expertize medicale, precum se constată, de exemplu, dintr-o scrisoare, în legătură cu aceeaşi disputată căsătorie. (De data aceasta, cu trecerea anilor, grija de starea şi de frumuseţea logodnicei îi revenea chiar tînărului Galeazzo): „. . . *Io voglio che Dorothea* — îi scria acesta mamei sale — *sia veduta da ogni canto, come è stato rigiesto, e se non je fosse trovata più difetuzo come è una pulice, che sia dicto da chi se ne intende*"**. Cercetarea deci nu putea fi lăsată pe seama mamei sale, socotită insuficient de expertă în materie; căci era vorba de un examen atît de minuţios (care să fi revelat defecte „mici cît un purice", cum spune documentul), încît el putea fi iremediabil de compromiţător pentru logodnică, în cazul repudierii, şi ca atare neadmis de familie.

În acelaşi sens, se poate invoca, în fine, cazul alegerii soţiei lui Lorenzo Magnificul de la Florenţa.

Lucreţia Tornabuoni, mama acestuia, voind să-l căsătorească, s-a dus la Roma, spre a-i căuta acolo mireasa. Alegerea ei s-a oprit asupra tinerei Clarice, din vestita şi nobila familie Orsini.

Din scrisoarea trimisă de Lucreţia cu această ocazie la Florenţa, se poate deduce, drept foarte semnificativ, motivul care determinase hotărîrea; el nu privea nici rangul de noblete al viitoarei

---

* „Să nu se constate în persoana sa vreo cocoaşă sau alt defect asemănător" *(it.)* (N. a.).

** „Vreau ca Dorothea să fie examinată din toate părţile, aşa cum s-a prevăzut, şi, dacă i s-ar găsi vreun defect fie şi cît un purice, să fie arătat de cineva care se pricepe" *(it)*. (S. P.).

Scanned with OKEN Scanner

soții, nici averea pe care ar fi adus-o ca dotă; ci, mai ales, însușirile fizice.

Deși Clarice i se păruse, într-adevăr, „mai mult decît comună" și poate inferioară ca rafinament și cultură (căci nu era din Florența!), i-a apărut totuși „*di ricipiente grandezza e bianca*"*, deși nu-i putuse observa bustul, căci „cele din Roma", „*usano ire tutte furate*"**.

Așa a acceptat-o Lucrezia Tornabuoni pe Clarice Orsini ca noră[39].

În cele de mai sus, am căutat, după cum s-a văzut, ca printr-o serie de exemple, culese din cele mai variate aspecte oferite de societatea Renașterii în materie de eleganță, lux și rafinament în arta înfrumusețării feminine, să întregim acest atît de expresiv conspect, spre a defini, pe de o parte, raportul dintre vanitatea noilor oameni și o atare artă; iar, pe de altă parte, spre a preciza, o dată mai mult, cît de oportună era în secolul al XV-lea orice împrejurare, spre a se da preocupărilor estetice o nediscutată întîietate.

În felul acesta, noul om al Renașterii, a cărui psihologie s-a lăsat dedusă într-un capitol anterior, începe să-și precizeze și înfățișările exterioare, aderente însă, cu o impresionantă sinceritate, la acele relații sufletești.

---

* „De înălțime potrivită și cu pielea albă" *(it.)* (S. P.).

** „Obișnuiesc să umble acoperite din cap pînă-n picioare" *(it.)* (S. P.).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al patrulea

ARTA ÎMPODOBIRII UNUI APARTAMENT

SUMAR. — Isabella d'Este a asigurat, în primul rînd, celebritatea palatului ducal din Mantova; apartamentele sale: I Camerini *și* Lo Studiuolo; *descrierea lor în detaliu: tavanul; ușile, ferestrele și panourile cu tablouri alegorice; obiectele de artă, colecționate de marchiză în* Lo Studiuolo *și în* La Grotta; *statuile antice. Valoarea colecțiilor de la Mantova; semnificația lor pentru valoarea artei în Renaștere; același exemplu oferit de colecțiile familiei Medici de la Florența; ale lui Lorenzo il Magnifico în special. Decorarea marilor săli ale noilor palate din Renaștere: tapiseriile; frescele. Pasiunea artei, iar nu vanitatea, semn al înnobilării celor mai sinceri exponenți ai Renașterii.*

Isabella D'Este, marchiza Mantovei, a făcut parte dintr-o generație excepțională; căci printre contemporanii ei, se numără: Cesare Borgia și sora acestuia Lucreția; Luther, Carol al V-lea al Spaniei, Rafael, Leonardo da Vinci, Ludovic al XII-lea al Franței, Ariosto, Michelangelo și, în ceea ce ne privește, Matei Corvinul, care i-a fost Isabellei unchi prin alianță.

Dar reputația marchizei în lumea sa (către sfîrșitul secolului al XV-lea era socotită drept „prima femeie din lume"), avea să se stabilească prin ceea ce însăși a reprezentat ca personalitate și posibilități de manifestare. În primul rînd, această reputație s-a fixat în stima unanimă, prin curtea pe care a știut să și-o alcătuiască la Mantova, cu neîntrecut fast și rafinament de artă.

Scanned with OKEN Scanner

În incinta acestei curți, drept o adevărată *sancta sanctorum*, au înflorit de artă apartamentele Isabellei, așa cum le-a împodobit pînă în clipa morții. Ele aveau să rivalizeze apoi cu celelalte apartamente ale vastului palat ducal, în care, pe lîngă sala lui Mantegna, se admirau atîtea alte săli, demne unele să poarte denumirea de „Sala Soarelui", în vreme ce scările de marmură erau atît de somptuoase, încît puteau fi urcate călare de oaspeții cei mai de seamă.

Pe urmă, în același palat, un pictor ca Giulio Romano va face să strălucească tot ce era mai fastuos și mai bogat ca ornamentație în fantezia sa, constrînsă numai aparent de rigiditatea clasică a secolului al XVI-lea, prin care Renașterea s-a realizat pentru ultima oară.

Din incinta palatului nu lipsea teatrul de curte, sau „cortilul" pentru întrecerile ecvestre și nautice, precum nici Galeria armurilor, cu sala de arme, alături de vestita Galerie de antichități (în care, printre alte rarități, figurau: stela funerară a lui Euripide, bustul împăratului August, ori sarcofagul cu legenda Medeei), rivalizînd cu Galeria din Vatican, sau cu aceea a Medicilor de la Florența.

Multe din tapiseriile palatului din Mantova fuseseră între timp executate după desenele lui Rafael sau ale elevului său Giulio Romano.

Pentru bufonii pitici se amenajase într-acestea un întreg apartament în miniatură.

Tițian pictase cu mîna lui salonul zis al Cesarilor, dintr-o nouă aripă, mare, ea singură, cît un întreg palat[1].

Și totuși: palatul ducal din Mantova a rămas celebru în analele Renașterii pentru Isabella d'Este.

De îndată ce s-a instalat ea ca suverană a acelei curți, drept soție a lui Francesco al II-lea Gonzaga, a pus arhitecții, pictorii și decoratorii, să-i amenajeze un nou apartament, sub directa sa observație și conducere.

De la acea dată și pînă la sfîrșitul vieții, se notează că Isabella a păstrat intact entuziasmul și pasiunea pentru astfel de inițiative, schimbînd în-

truna dispoziţia încăperilor pe care le locuia, sau chiar locul din palat în care-şi fixa din nou apartamentul.

Cel din urmă, amenajat în 1523, poate fi considerat deci ca reprezentînd momentul culminant al perfecţiei artistice, la care aspirase cel mai rafinat suflet feminin de la sfîrşitul primei Renaşteri.

În complexul apartamentului său, *Il Camerino*, sau *Lo Studiuolo* (adică micul *studio*, odaia de lucru, de meditaţie, de muzică şi de viaţă confidenţială), apare ca adevăratul cuib de linişte şi de intimitate.

După decoraţiile „groteşti" care predominau în una din aceste încăperi (astfel de motive erau foarte mult generalizate şi prin Rafael — ca în Loggiile de la Vatican — în decoraţia rinascimentală), una dintre cele mai apreciate încăperi ale apartamentului marchizei purta denumirea de *La Grotta*.

Este drept că mai înainte de Isabella, Federico da Montefeltro, ducele de Urbino, instalase în noul său palat de acolo o astfel de „odaie secretă", pentru meditaţie, lecturi şi reculegere, drept dovadă a ceea ce fusese asupra lui influenţa unui pedagog ca Vittorino da Feltre.

Impresionează totuşi constatarea că în noile palate ale Renaşterii, cu săli grandioase, în care se revărsa în fine lumina ferestrelor mari şi fără vitralii, se simţea încă nevoia, religioasă şi „medievală", a unei încăperi intime, de proporţii minuscule, echivalînd, în nevoile sufleteşti, cu tot atît de micile capele din interiorul aceluiaşi palat: una pentru rugăciuni, iar cealaltă pentru noul cult al artei şi al literaturii umaniste.

Acolo erau tablourile favorite, acolo cărţile cele mai rare, jocurile şi persoanele cele mai simpatizate dintre curteni, acolo reculegerea gîndurilor în singurătate.

În acest aspect de viaţă al oamenilor din Renaştere, ne place astfel să recunoaştem unul din multiplele contraste care-o caracterizează.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de pasiunea pentru fast și de dorința pentru vastitate, în același palat, la Urbino, sau la Mantova, iată acest *studio*, în care se izola, pînă la comprimare, excesul de vitalitate al personalităților, făcînd posibil, încet-încet, acel exces de rafinament, care să prepare artificiozitatea, afectarea și barocul. Căci dacă Renașterea a însemnat, desigur, exaltarea individului, dintr-un prea mare exces de vitalitate, el a continuat să simtă din cînd în cînd nevoia unei constrîngeri, de buna sa voie, în clipele de voluptate intelectuală sau estetică, mai ales[2].

Date fiind și legăturile de rudenie dintre familia Montefeltranilor de la Urbino și aceea a Isabellei (prin căsătoria fiicei sale Eleonora cu Francesco Maria della Rovere), ne vom explica entuziasmul cu care marchiza căutase în tot felul să folosească exemplul lui Federico, dorind să copieze întocmai acel *studio* de la Urbino, în apartamentele pe care și le-a amenajat[3].

Dar este timpul să pătrundem în interiorul palatului ducal din Mantova, spre a regăsi, e drept numai în amintirile istorice și în închipuire, acel adevărat „scrin de bijuterii", care a fost *lo studiuolo*. Se constată în primul rînd că tavanul era scund, spre a accentua intimitatea; și în același timp în boltă, spre a obliga și mai mult comparația cu capacul unei casete de bijuterii.

Pe el se vedeau cele mai variate decorațiuni, aplicate în relief și modelate în pudra cea mai fină de orez, în care predomina aurul pe fond albastru. Motivele dominante erau formele geometrice, octogonale sau pătrate. Iar în cadrul acestor forme, se detaliau ornamentațiile cele mai fine, stilizate în trandafirii de aur pe care-i înmănunchiau în buchete, frunzele de măslin din frize.

Din loc în loc, apăreau cunoscutele inițiale și *imprese* ale marchizei, printre care se descifra de predilecție cea mai cunoscută dintre ele: „*Nec spe nec metu*", denotînd sufletul senin al Isabellei, mai presus de vicisitudini și pe care nu-l tulbura (cel puțin așa ținea singură să declare), nici speranța, nici frica.

Alternînd cu acele *imprese*, apăreau, în fine, enigmaticele note muzicale, printre ornamentaţiile de pe bolta tavanului, folosite acolo cu rost decorativ, dar, foarte probabil, şi alegoric.

Ramele uşilor, care conduceau în acele încăperi, erau de marmură albă, sculptate cu medalioane alegorice şi cu încrustaţii policrome de porfir, de jasp african şi de alte pietre dure.

Lunetele de pe sus aveau capitelurile cu sculpturi aurite, iar din nişe apăreau busturile antice de împăraţi romani, pe care le compensa, în centrul tavanului, un mare medalion, din care privea în jos un cap de femeie, pîndit la rîndu-i de un Amorin cu săgeţi şi buchete de roze[4].

Dintr-un inventar al palatului, redactat în 1542, se poate deduce că pe una din laturile ferestrei din stînga, se găsea, pe lîngă capul de marmură antică al lui *Brutus*, un *Cupidon dormind* pe o piele de leu şi atribuit lui Praxitele însuşi (iar drept atare elogiat în versurile lor, de poeţi şi literaţi ca Giov. Bart. Mantovano, sau ca Baldassar Castiglione).

De cealaltă parte a ferestrei, asigurau simetria: capul lui *Caracalla* şi un alt *Cupidon dormind*, operă executată de Michelangelo în marmură de Carrara.

Sub primul *Cupidon* se găsea apoi o banchetă cu braţele de metal antic, iar pe banchetă un mare vas de porfir tot antic şi două casete de fildeş, una încrustată cu diferite colori, cealaltă cu figuri în relief, aurite sau albe. Sub *Cupidonul* lui Michelangelo, erau altă banchetă şi alte două casete de fildeş.

Tot de o parte şi de alta a aceleiaşi ferestre, se găseau cele două colecţii de medalii — mîndria Isabelei —, pe etajere speciale.

Într-o casetă de trestie de Levant cu încrustaţii de sidef, stăteau închise aproape patru sute de asemenea medalii antice, toate de aur şi de argint, pe lîngă cele şase sute din casetele de fildeş şi pe lîngă medaliile mari, gravate cu portrete de suverani, de sfinţi şi de umanişti contemporani[5].

Scanned with OKEN Scanner

Sub aceeași „glorioasă" fereastră, se vedea apoi, zidit, un basorelief antic de marmură, cu Pluton, Proserpina, Mercur și Cerber[6].

Deasupra ușii apărea o Veneră antică de marmură albă, cu un vas în mînă; iar pe acesta, se vedeau două capete de copii, în bronz.

Către fereastră, în zid, era fixat capul lui *Tiberiu*, al lui *Marc Antoniu*, un *Pan*, un *Cupidon*, un *Marte*, un *Laocoon*, o *Ledă*, un *Silen*, un picior și o mînă de marmură, firește toate antice.

Pe cornișele de sus își aflau locul o serie întreagă de bronzuri asemeni: satiri în formă de candelabre, tot felul de grupuri și figurine, un alt Apolo, un Hercule, cîteva mîini, un Anteu, un Mercur, alt Laocoon, o Victorie, o broască țestoasă în formă de călimară, un Neptun, o lampă într-un cap antic de bronz, sau o horă de satiri.

Pe cornișele mai de sus se rînduiau, în fine, douăzeci de capete de bronz, unul lîngă altul, antice și moderne[7]. Un detaliu relativ la proveniența acestor antichități, trebuie, desigur, să fie reținut: cele mai multe fuseseră aduse de însăși Isabella de la Roma, atunci cînd spaniolii lui Carol al V-lea transformaseră asediul cetății papale în proverbialul „Sacco di Roma", adică în cel mai înspăimîntător jaf.

Revenind acum la descrierea celorlalte părți din *studiuolo*, se observă că pereții erau acoperiți în întregime, după obiceiul vremii, cu tapiserii; iar în panourile lor se afla o serie de tablouri alegorice, comandate anume de Isabella diferiților pictori mai de seamă, printre care îndeosebi apreciat era Andrea Mantegna. El executase în acest scop un *Parnas*, o *Veneră cu Marte*, un *Vulcan*, un *Orfeu cu lira*, o *Horă a Nimfelor*, o *Minervă cu Diana* și o serie de *Virtuți* alegorice, în luptă cu Viciile[8]. (Au fost vîndute apoi de urmașii casei Gonzaga, cardinalului Richelieu și se află astăzi la Luvru).

La rîndul său, Perugino figura cu o *Luptă între Amor și Castitate*, precum și cu mai mulți *Amorini cu Nimfe;* Correggio cu o altă serie de *Virtuți* (care-l învățau pe un copil să măsoare timpul, simbolizînd tăria sufletească, dreptatea și temperanța),

Scanned with OKEN Scanner

pe lîngă un *Apolo cu Marsyas;* Lorenzo Costa, apoi, cu o *Ledă* și o *Încoronare,* sau alții. Căci biografii Isabellei dau următoarea listă de pictori, cu care a avut ea de-a face într-un fel sau altul, pentru astfel de lucrări: Fancelli (elevul lui L. B. Alberti), Mantegna, Cosimo Tura, Il Francia, Da Vinci, Lorenzo Costa, Tițian, Gian Cristoforo Romano, Giulio Romano, Niccolò da Correggio, Lorenzo Leonbruno, Ercole Roberti, Dosso Dossi, Giovanni și Gentile Bellini, Perugino, Rafael, Sebastiano del Piombo și, desigur, alții.

Destul să se menționeze că în 1534, galeria de tablouri din palatul de la Mantova era atît de celebră pretutindeni, încît un suveran ca Ludovic al Bavariei a trimis acolo un pictor al său, ca să studieze felul nou de-a picta al italienilor, nu la Florența sau la Veneția[9].

Pînă și pe jos, în unele încăperi ale apartamentului marchizei, erau dale mici de teracotă policromă (cunoscutele *mattonelle*), arse anume pentru acel scop în cuptoarele de la Pesaro, unde le comandase în 1494 și avînd fiecare o *impresa,* cu un motto anume. În alte încăperi ale apartamentului, se vedeau pe jos plăci mai mari de lemn încrustat, reprezentînd peisaje fanteziste[10].

În dulapurile bogat sculptate din *Camerini* și din *Grotă,* Isabella colecționase tot felul de exemplare ale artelor minore, moderne sau antice, printre care: vase de diferite forme și proveniențe, din metaluri prețioase, de sticlă de Murano, de porfir, de jasp, de chihlimbar, de alabastru, sau de alte pietre policrome.

Nu lipseau din acele colecții obiectele curioase, de la care nu pretindea decît să poarte semnul artei. Acestea erau de lemn, de os, de fildeș, sau de aur. Printre ele apăreau, lucitoare, oglinzile de argint, sau de cristal de Murano.

Jocurile de șah aveau pătrățelele de aur și de argint, iar figurile fin cizelate în aceleași metale scumpe, încrustate cu diamante și perle.

Scanned with OKEN Scanner

Marchiza era o asiduă colecţionară de ceramică, pe care şi-o procura de la celebrele manufacturi din Pesaro, Urbino şi Faenza[11].

Un loc de mare onoare îl ocupau însă între aceste obiecte, medaliile (Isabela poseda o colecţie de peste două mii, medalierul său bucurîndu-se de reputaţia de a fi cel mai bogat din Renaştere), cameele (multe sute, dintre care unele cu rame de aur şi diamante), precum şi nenumăratele pietre preţioase, montate în bijuterii de mare artă. Dar mai erau acolo celelalte obiecte cizelate şi smălţuite, clepsidrele, amforele şi incunabulele, adică manuscrisele rarissime, sau primele cărţi tipărite, conţinînd aceleaşi opere ale antichităţii, care dovedeau din parte-i interesul pentru noua cultură umanistă.

Din această enumerare, cu intenţie făcută întîmplător, spre a rămîne mai credincioasă înfăţişării de aparentă dezordine, dar care îşi păstra unitatea prin arta care înnobila, aceeaşi, fiecare obiect studiat în parte, nu trebuie să lipsească, în fine, nici plantele, dintre care erau mai apreciate cele exotice; precum nici discretele jocuri de apă din micul cortil din apropiere, sau perechea de bufoni pitici şi cei doi sclavi negri, între 4—5 ani, pe care marchiza îi ceruse stăruitor ambasadorilor soţului său de la Veneţia, „cît mai negri, cît mai mici şi totuşi cît mai frumoşi“[12].

Dar prin acelaşi inventar din 1542, se poate deduce şi mai exact comoara de obiecte de artă, pe care le adunase Isabella în apartamentele sale.

Într-un singur dulap din „Curtea Veche“ s-au găsit, într-adevăr, la facerea inventarului, următoarele obiecte, precis însemnate şi descrise: camee, cu figuri de personaje ale antichităţii, legate în aur, cu ghirlande de frunze de laur smălţuite în verde şi împodobite cu perle; vase gravate cu alte camee, sau cu figuri în relief de felurite culori şi cu mînerele de aur; alte vase de agat, dintr-o singură bucată; cupe de jasp roşu, unele cu aplicaţii de metal cizelat; alte vase de caledoniu, cu Harpii drept ornamente şi încrustate cu diamante, cu rubine şi cu smaralde; solniţe de caledoniu, cu del-

Scanned with OKEN Scanner

fini şi cu Neptun pe trei cai de argint aurit; şi vase de cristal; şi infinite inele *a la thodesca*, cu safire şi rubine enorme; sau altele constînd din două inele de aur petrecute pe un mic lanţ cu trei camee mici antice, legate printr-un Cupidon care cînta din flaut; şi casete de argint cizelat; şi nenumărate capete de bronz antice.

În alt dulap s-au găsit multe cutii de cristal pline cu ramuri de coral şi alte casete cu capacul bătut în perle; linguriţe de lapis-lazzuli; clepsidre de aur; colivii cu gratiile de sîrmă de aur; figurine antice; oglinzi de argint înrămate în abanos; mînere de spade, făcute din jasp; pietre de sardoniu galben, gravate în antichitate cu figuri de animale; ametiste gravate cu tot felul de scene mitologice; jaspuri verzi, gravate pe o parte cu capete şi cu litere greceşti, iar pe cealaltă cu scorpioni. Nu lipseau sticluţele de argint pentru parfumuri, cu capul Cleopatrei în relief; şi alte multe asemenea obiecte de mare artă, care denotau aceeaşi pasiune, multiplicată la infinit, din partea aceleia care era în stare să cheltuiască averile familiei sale, spre a-şi procura cît mai multe, pe orice preţ, numai pentru satisfacerea ambiţiei de a le poseda şi a orgoliului de a-şi asigura celebritatea prin acele unice colecţii[13].

Dar, după cum am amintit, în *lo studiuolo* se găseau şi multe sculpturi antice, în afară de cele care încadrau fereastra, spre a lăsa lumina să modeleze în ele alte reliefuri şi umbre.

Isabella obişnuia să-şi procure sculpturile vechi prin oamenii de gust şi de încredere, anume însărcinaţi, pe care-i avea la Roma, sau chiar în Grecia.

Alături de multe portrete în marmură şi de statui întregi, se aflau acolo fragmente, aşa cum fuseseră de curînd dezgropate de cei dintîi arheologi.

După aceleaşi inventare ale curţii, se păstrau la un moment dat în aceste încăperi, aproximativ, patruzeci de sculpturi de marmură şi cincizeci de bronz, dintre care unele erau pe drept cuvînt motiv de mare orgoliu. Aşa, *Cupidonul* praxitelian nu era egalat în faimă decît cel mult de „vasul

Scanned with OKEN Scanner

mantovan" de onix, sau de *Cameul Gonzaga*, ajuns cu vremea şi cu împrejurările tocmai la Petersburg.

Mobilierul apoi, atît cît mai rămînea loc pentru el, nu putea să facă excepţie, în acea revărsare de lux şi de artă. El era incrustat în cele mai variate şi rare esenţe de lemn, cu scaunele de fildeş, incrustate la rîndul lor în tot felul de metale şi cu mesele de marmură de Paros, de pe care nu lipsea călimara monumentală, cu tocul de aur şi cu peniţele de fildeş, precum şi o clepsidră de cristal, în care să se prelingă, discret şi neauzit, timpul.

Într-un colţ, pentru orele de muzică de cameră, aştepta orga, cu clapele de alabastru.

În legătură cu enumerările de mai sus, se poate face o serie de constatări, care îşi află valabilitatea în afară de cazul Isabellei d'Este şi a căror semnificaţie se poate aplica, drept caracteristică, unei bune părţi din societatea Renaşterii.

În primul rînd, se va nota că cele mai multe dintre tablourile care-au servit ca simple panouri în apartamentele Isabellei, asigură astăzi celebritatea unor galerii de artă, ca acelea de la Luvru, de la Viena, sau de la Madrid.

Ca să poată salva de insistentele cereri ale casei de Austria frumoasa *Madonă a Victoriei*, adică icoana votivă pictată de Mantegna pentru victoria lui Francesco Gonzaga contra francezilor şi păstrată apoi în pinacoteca palatului din Mantova, regele Ludovic al XIII-lea a trebuit s-o ascundă în dormitorul său propriu, cu cele mai grave riscuri.

Bronzurile artistice din *Grotta* Isabellei; portretele ce i s-au făcut; atîtea alte capodopere de artă cîte mai rămăseseră întîmplător din splendorile curţii au fost pînă la urmă revendicate de habsburgi, în momentele cele mai prielnice ale puterii lor, prin clauze speciale în tratatele de pace, pe care le-au impus diferitelor state italiene.

Şi tot la Viena, în muzeele imperiale, avea să fie transportată, în cele din urmă colecţia de arme, atît de artistic decorate, ale familiei Gonzaga, ca şi faimoasele tapiserii, executate la Bruxelles, după cartoanele lui Giulio Romano şi înfăţişînd scene

Scanned with OKEN Scanner

războinice din viaţa feluriţilor reprezentanţi ai lor, din generaţie în generaţie.

Numai la Escorialul din Madrid aveau să piară cu vremea unsprezece portrete de Cesari ai Romei, pictate de Tiţian, din cele aproape patruzeci de opere cîte a executat el pentru Mantova.

Remarcabilul portret al lui Federico Gonzaga, fiul Isabellei şi primul duce de Mantova, nu avea să împărtăşească o soartă mai bună[14].

Să se noteze apoi că atîtea statui şi atîtea opere de artă ale antichităţii colecţionase marchiza şi atîta îndemn le-a dat urmaşilor din familia Gonzaga întru aceasta, încît, cu toate imensele pierderi întîmplate în decursul vremii, Mantova este considerată pînă astăzi ca al patrulea centru — după Roma, Napoli şi Florenţa — pentru importanţa galeriei sale de antichităţi. (Printre celelalte opere mai celebre, păstrate acolo, se menţionează îndeosebi: cel mai bun portret al lui *Euripide;* altul al lui *Cicero;* altul al lui *Virgiliu;* o *Meduză;* o *Afrodită Anadiomenă* şi celebrul *Apolo de la Mantova,* copie romană după originalul grecesc din prima jumătate a secolului al V-lea î.e.n.)[15].

Motivul risipirii acestor colecţii a fost precipitata decădere a familiei Gonzaga, în secolul al XVII-lea. Din cauza frecventelor războaie de succesiune, oraşul a fost mereu asediat, alternativ de francezi sau de mercenarii germani.

În urma unuia din aceste asedii, au fost definitiv prădate şi distruse interioarele palatului.

Operele de artă, şi în special tablourile, fuseseră însă vîndute între timp la licitaţie, în Anglia mai ales, de cel mai nenorocit urmaş.

În legătură cu acumularea obiectelor de artă de către aceşti şi alţi seniori ai Renaşterii, trebuie să notăm că nu este vorba de-o simplă manie de colecţionari. Căci se poate vorbi nu numai de o adevărată pasiune, pe cît de sinceră, pe atît de nobilă, în a dori şi a preţui operele de artă; dar, în acelaşi timp, şi de o adevărată competenţă în materie, din partea celor care se înconjurau de asemenea atribute ale suveranităţii lor.

Federico da Montefeltro, de exemplu, nu era, desigur, stăpînit numai de orgolioasa dorinţă de-a construi la Urbino una din cele mai frumoase reşedinţe, din cîte existau în vremea sa; ci a colaborat însuşi cu sfatul său priceput, cu gustul său rafinat, la această realizare, alături de un artist ca Laurana.

Iar alt exemplu, găsit întîmplător într-o scrisoare a Isabellei d'Este, mărturiseşte aceeaşi pricepere în aprecierea operelor de artă. Într-adevăr, aceasta îi scria în 1498 prietenei sale Cecilia Bergamina Visconti, ca să-i ceară portretul pe care i-l făcuse Leonardo da Vinci, în scopul de a-l putea compara cu unele lucrări ale lui Giovanni Bellini. Dar iată amănuntele care însoţesc această cerere şi care ni se par cu adevărat impresionante, pentru cele observate mai sus. Isabella declară că văzuse întîmplător anumite portrete executate de Bellini şi se apucase să le discute cu cineva de la curte. Iar deoarece în timpul discuţiei fusese invocat numele lui Leonardo, atît de vie a fost nevoia pe care a simţit-o de a-şi forma singură o părere în această privinţă, încît trimitea acum la prietena sa de la Milano un om anume, care să poată aduce portretul, spre a-l studia şi a-şi forma o convingere definitivă. „*Vi pregamo* — îi scria Ceciliei Visconti — *che per il presente cavallaro quale mandiamo a posta per questo, ne vogliati mandare esso vostro retracto, perchè ultra che'l ne satisfarà al paragone, vederemo anche voluntieri il vostro volto et subito facta la comparatione vi lo rimetteremo . . .*“ [16*]

O singură dată se pare că Isabella s-ar fi înşelat în aprecierile sale de perfectă cunoscătoare a operelor de artă moderne şi antice, cît şi a materialelor, autentice sau nu, în care erau realizate de artişti: atunci cînd a luat un Cupidon modern drept

---

* „Vă rugăm ca, prin prezentul curier, pe care vi-l trimitem chiar în acest scop, să binevoiţi a ne trimite portretul dv., pentru că, pe lîngă faptul că ne va servi drept comparaţie, vom avea şi plăcerea de a vă privi chipul şi, îndată ce comparaţia va fi fost făcută, vi-l vom înapoia“ *(it.)* (S. P.).

unul din antichitate. Însă acel Cupidon fusese făcut de Michelangelo. Cînd l-a examinat totuşi mai atent, spre a-şi da seama că era o operă modernă, nu s-a oprit să exclame, într-o scrisoare către fratele său (30 iunie 1502): „... *Il Cupido, per cosa moderna, non ha pari*"*. Isabella nu era deci covîrşită de prejudecata antichităţii; ci putea să aprecieze frumosul în sine, în afară de proveniență şi de creator[17].

Voind a întregi acest capitol, consacrat artei cu care oamenii Renaşterii îşi împodobeau apartamentele, asigurînd astfel un permanent şi total contact cu cele mai variate forme ale frumosului, se pot adăuga unele constatări în legătură cu Florenţa şi cu Medicii, spre a evita observaţia că Isabella d'Este ar reprezenta totuşi numai o onorabilă excepţie. Să ne gîndim, într-adevăr, cîte alte asemenea exemple s-ar putea invoca, făcîndu-se apel la diferitele figuri mai cunoscute şi la diferitele momente din viaţa dogilor Veneţiei, sau ai Genovei, a papilor, a curţilor din Napoli, Ferrara, Urbino, Pesaro, Milano, Bologna, sau Torino.

Constatările în legătură cu Florenţa vor fi totuşi suficiente, ca să întărească impresia şi să uşureze deducţia cu privire la celelalte cazuri.

Numărul obiectelor de artă acumulate la un moment dat în palatul familiei Medici a fost fără precedent.

O palidă idee despre aceasta poate fi surprinsă în mărturia ducelui Galeazzo Sforza al Milanului[18], care l-a vizitat în 1471 pe Lorenzo il Magnifico, cu scopul unor anumite aranjamente politice, însoţit fiind de întreaga-i curte, în frunte cu soţia sa, Bona di Savoia, cu cele două copile ale lor şi cu un mare alai de curteni.

Ca să-l impresioneze pe tînărul Lorenzo şi ca să-şi ajungă astfel mai uşor scopurile pe care le urmărea, ducele Sforza înţelesese să recurgă la ajutorul „artei"; în sensul că a pus la contribuţie tot aparatul de fast şi de bogăţii, pe care-l avea la îndemînă, cu prilejul acelei vizite.

---

* Deşi operă modernă „nu are pereche". (*it.*) (N.a.).

Scanned with OKEN Scanner

Lecticele cu care a venit la Florența erau acoperite toate cu brocarturi de fir de aur; livrelele curtenilor erau țesute din fir de argint; pînă și rîndașii erau îmbrăcați în mătase și catifea, iar scările de la cai erau de aur.

Din acel alai făceau parte cinci sute de perechi de cîini, zeci de bufoni, încă pe atîția scamatori, în afară de garda personală a ducelui, alcătuită din o sută de călăreți și din trei sute de pedestrași.

Atîta numai că, ducele Galeazzo Sforza al Milanului venise în vizită la Lorenzo Magnificul de'Medici al Florenței și fusese găzduit în palatul său din Via Larga! Așa că, de unde avusese intenția să-l umilească cu fastul curții, prestigiul politic al Florenței a sporit în fața sa, datorită ascendentului, fără posibilitate de rezistență, pe care l-a dobîndit și în acest fel Lorenzo.

Iar Galeazzo Sforza s-a grăbit atunci să reconfirme alianța pentru care venise.

În acest amănunt istoric aflăm o confirmare a observației cu privire la funcția socială și politică pe care a îndeplinit-o arta în Renaștere. În lipsa unui ascendent politic real, (prin importanță teritorială), sau militar (prin acte de recunoscută bravură), suveranii sau stăpînii de fapt ai micilor state italiene, reduși în cele mai multe cazuri la simplul rol de condotieri, și-au întemeiat și menținut prestigiul în fața rivalilor și a supușilor, prin gloria artei, care să le asigure o cît mai neîntrecută strălucire a curții. De aceea, căutau să-i atragă la ei pe cît mai mulți și mai mari dintre artiștii sau cărturarii vremii.

De aici a provenit emulația între suveranii-cetitori ai Renașterii; de aici, dărnicia lor în a-și preschimba bogățiile pecuniare în bogății de artă; de aici strălucirea; și, mai apoi, de aici decăderea acelor ilustre familii, în neputință de a se menține la nivelul și rangul marilor înaintași din vremea Renașterii.

Revenind însă la vizita ducelui Galeazzo Sforza la Florența, spre a face toate observațiile pe care le poate sugera, se adaugă și aceea că mărturisirea lui „de a nu mai fi văzut în Italia atîtea lu-

Scanned with OKEN Scanner

cruri de artă", capătă cu atît mai mare semnificaţie, cu cît el însuşi era un vestit colecţionar.

Se notează apoi, că acea vizită avusese loc mai înainte ca Lorenzo să fi adăugat, el însuşi, la colecţiile familiei Medici, imensele bogăţii de obiecte de artă, adunate apoi, în cei 23 de ani cît avea să mai fie şeful casei sale şi prin care a reuşit cel puţin să îndoiască numărul celor strînse de tatăl său Piero şi de bunicul său Cosimo, la un loc.

Bineînţeles, cu vremea, o mare parte din aceste colecţii avea să se risipească, îndeosebi cu prilejul diferitelor războaie susţinute de florentini şi începînd chiar din secolul al XVI-lea.

Cu toate acestea: ceea ce oferă astăzi galeriile şi muzeele Florenţei mai de valoare, ca tablouri, statui moderne şi antice, bronzuri, bijuterii şi tot felul de exemplare ale artelor minore nu sînt altceva decît resturile colecţiilor familiei Medici.

Pasiunea de colecţionari de artă s-a perpetuat în ea, din ramură în ramură şi de la îndepărtatele ei obîrşii, pînă la cei din urmă descendenţi. Fie că au fost oameni de stat, ca bătrînul Cosimo *Pater Patriae,* sau papi ca Leon al X-lea, sau „tirani" ca marele duce Cosimo I, sau regine ca Maria de' Medici, în cei trei sute patruzeci şi trei de ani cît le-a dăinuit dinastia, Medicii n-au pierdut niciodată această notă distinctivă a familiei lor[19].

Întrucît toate constatările de mai sus se referă îndeosebi la înfăţişarea pe care o aveau apartamentele intime ale personajelor pe care le-am evocat, este poate instructiv să se întregească aceste constatări cu altele, referitoare la aspectul pe care-l aveau marile săli ale noilor palate din Renaştere.

În primul rînd, se notează că nevoia de artă era atît de viu simţită şi în legătură cu decorarea cît mai bogată a acestora, încît pereţii lor interiori erau acoperiţi, pe suprafeţe vaste, cu tapiserii şi foarte rar erau pictate în frescă, fiind vorba de sălile apartamentelor de locuit, nu de acelea rezervate solemnităţilor publice.

Tapiseriile, ţesute în acest scop, după desenele pictorilor anume puşi la aceasta, reprezentau tot

felul de scene, istorice sau mitologice, căci ele căutau să imite, uneori chiar coloristic, pictura.

De aceea erau atît de scumpe, încît uneori se împrumutau de la curte la curte, cu prilejul festivităţilor mai însemnate, deşi pe acea vreme nici un suveran ori senior, cît de modest, n-ar fi înţeles să evite cele mai importante cheltuieli pentru asemenea exhibiţii.

Tapiseriile erau confecţionate uneori din *raso* (atlaz), sau din stofe *brocart;* dar cele scumpe erau *gli arazzi,* adică cele de Arras (oraşul din nordul Franţei, în Artois), sau cele de Flandra, deşi, cu începere chiar din secolul al XV-lea, acestea se puteau fabrica şi în Italia, uneori însă de către meşteri flamanzi anume aduşi.

În palatul marchizilor d'Este de la Ferrara, spre exemplu, se păstrau pe vremea Parisinei Malatesta (în prima jumătate a secolului al XV-lea), închise în dulapuri anume, cel puţin trei sute de asemenea tapiserii de Arras, în motivele decorative ale cărora predominau animalele, sau florile. Ele erau ţesute din fir de aur şi din cea mai fină mătase. (Se notează că frumuseţea şi preţul lor contrastau — ca totul în Renaştere — cu necurăţenia proverbială a zidurilor, pe care acele tapiserii nu erau întinse, bineînţeles, decît la marile ocazii)[20].

La Veneţia, apoi, se confecţionau vestitele *coridori* (adică: *cuori d'oro,* „inimi de aur"), care constau din pielării aurite, cu arabescuri în aur şi argint, pentru îmbrăcat partea de jos a pereţilor. Asemenea tapiserii se aduceau însă din Spania, de la Cordova îndeosebi.

Fiind vorba, în fine, de luxul camerelor de dormit, se adaugă amănuntul că acesta se reduce aproape exclusiv la draperiile baldachinelor de la paturi, care se numeau *sparvieri da lecto,* întrucît semănau cu aripile larg deschise ale unui vultur[21].

Picturile în frescă de pe ziduri, în tencuiala proaspătă *a fresco,* erau în special rezervate loggiilor exterioare, sau marilor săli de festivităţi, dată fiind excepţionala lor rezistenţă.

Comandarea acestor fresce de către suverani pictorilor, se făcea la anumite date memorabile din

Scanned with OKEN Scanner

viaţa curţii, precum erau nunţile, botezurile, recepţiile imperiale, sau marile victorii.

Se aminteşte astfel că deoarece florentinii scăpaseră la un moment dat de „tirania" familiei Medici, au decretat decorarea unei noi săli în palatul vechi al comunei, pentru adunările Marelui Consiliu.

În acest scop, l-au angajat pe Leonardo da Vinci, pe tînărul Michelangelo, pe Giuliano da Sangallo şi pe Baccio d'Agnolo. Fresca rezervată lui Leonardo avea să înfăţişeze *Bătălia de la Anghiari;* dar el n-a executat, ca de obicei, decît „cartonul", adică desenul în mărime naturală.

Fresca de pe zidul din faţă îi fusese rezervată lui Michelangelo; dar nici el n-a executat pînă în cele din urmă lucrarea, fie din cauza aceleiaşi tendinţe de-a nu duce la bun sfîrşit multe din cele începute, fie din cauza — mai puţin determinată — a unui conflict pe care l-a avut între timp cu Leonardo[22].

Astfel se face că pictura Renaşterii n-a avut prilejul să confrunte, în aceeaşi sală a palatului Florenţei lor, încumetarea celor doi giganţi.

Florentinii n-au renunţat totuşi la acea iniţiativă. Căci lucrările pentru amenajarea sălii au fost desăvîrşite de alţi artişti (printre care Pollajuolo), astfel că în primăvara anului 1496, Savonarola, noul „tiran" al Florenţei, putea să ţină acolo un hotărîtor discurs pentru destinele noului stat al Florenţei[23].

În schimb, Leonardo da Vinci, stabilit într-acestea la curtea din Milano, va avea ocazia să organizeze, printre altele, festivitatea nunţii lui Lodovico il Moro cu Beatrice d'Este (1490), cu care prilej fuseseră atraşi la Milano cîţi pictori mai de seamă se aflaseră liberi, spre a zugrăvi în frescă o loggia, în care să fie înfăţişate principalele fapte de arme ale lui Francesco Sforza, unchiul lui Lodovico[24].

Prin amănuntele pe care le-am relatat, în legătură cu ceea ce am denumit arta împodobirii unui apartament, s-a putut verifica, printr-un aspect nou,

Scanned with OKEN Scanner

în ce fel s-a proiectat în afară nevoia de înfrumusețare, pe care au simțit-o, atît de sincer, exponenții cei mai autorizați ai Renașterii.

Dacă ar fi să considerăm drept superficială, sau, cel mult, exclusiv datorită orgoliului, pasiunea acestora de-a se înconjura de cele mai variate realizări ale artelor, nu ne-am putea lămuri motivul pentru care au acumulat adesea asemenea dovezi ale celor mai variate arte și în spațiul restrîns în care se desfășura, în cea mai reculeasă intimitate, numai existența lor pasională.

Constatarea îi salvează de învinuirea unei vanități de rînd; și îi înnobilează, încă o dată, prin ceea ce a rămas marea și constanta lor pasiune: adică semnul artei.

Cele mai de seamă personalități ale secolului primei Renașteri, de la un Marsilio Ficino la L. B. Alberti, obișnuiau să se bucure cu adevărată emoție de frumusețea care-i împresura acum pe oameni, fie că acea frumusețe ar fi provenit de la Dumnezeu, sau de la ceilalți semeni.

Locuințele lor se luminaseră, devenind adevărata expresie a elanului pentru viață și pentru artă.

Palatele încetaseră de a mai fi fortărețele sumbre de odinioară, ca în Florența cu guelfi și ghibelini din timpul lui Dante; ele se iluminau acum prin fațade elegante și lineare, ca aceea desenată de același Alberti pentru palatul familiei Rucellai.

Înăuntru, încăperile, întunecate și inexpresive, luaseră înfățișarea, pe care am văzut-o, a unor vaste și elegante saloane.

Frumusețea împodobește și înnobilează, în sfîrșit, viața. Ea este pretinsă oriunde și oriunde este prezentă: în dependințe, ca și în biserici, în timp de pace, ca și la război.

„Gîtul unei chitare, scoarțele unui catastif de negustor, mînerul unei arme de luptă, o scobitoare, un nasture, o literă uncială, o literă de tipografie; cu un cuvînt, obiectul cel mai umil, constituie o operă de artă."[25]

Capitolul al cincilea

ARTA GRĂDINILOR

SUMAR. — Raportul dintre natura Italiei și grădini; vilele și senioriile în Renaștere; exemplul Estensilor de la Ferrara; vilele de la Genova; de la Roma; și aceea a lui Matei Corvinul de la Buda. Grădina Palatului Medicilor de la Florența; grădina de la San Marco; vilele Medicilor în împrejurimile Florenței: la Careggi; la Fiesole; la Petraia; la Poggio a Caiano; la Cafaggiolo; în refugiul de la Camaldoli prin Disputationes *ale lui Landino; reflexele literare: cu anticipație în operele lui Boccaccio; Lorenzo de' Medici; apoi: ale lui Angelo Poliziano; Pico della Mirandola; L. Ariosto; M. M. Boiardo; Titto și Ercole Strozzi; Panfilo Sasso; Antonio Fregoso; G. Pontano; I. Sannazzaro; Francesco Colonna. Prima grădină „de artă"; și primele grădini botanice. De aci o consecință pentru pictură: fondul tablourilor și peisajele naturale; arhitectura vegetală în tratatul lui L. B. Alberti. Concluzii.*

În statele și tîrgurile mai mici ale Italiei, aproape nu sînt grădini. Se văd foarte rar florile. Deoarece, cu ultima casă a tîrgului sau a satului, începe grădina tuturor, care este cîmpul.

Între o localitate și alta, se perindă în Italia casele de țară, sau „vilele", cum li se spune acolo din antichitate; ele sînt pretutindeni, tocmai pentru a schimba semănăturile și pomii într-o nesfîrșită perindare de grădini, cultivate cu artă și rodnicie.

În grădinile Italiei domină vegetația mare, permanentă, adînc înrădăcinată. Florile sînt, în des-

fășurarea lor, numai detaliul coloristic al acelor complexe compoziții vegetale.

De aceea grădinile naturale ale Italiei au nevoie de perspective ample și de orizontul întregului cer. Cînd fondul cerului nu le ajunge, îl prelungesc în albastrul mărilor.

Unde nu este marea și nu sînt lacurile, s-au creat, în mijlocul cel mai ascuns al grădinii, jocurile de apă ale fîntînilor monumentale, spre a se răsfira întinderile acuatice în picături, care să asigure prezența apei vii între copacii și florile grădinii.

Iată în ce fel se poate primi vorba, foarte mult folosită, că Italia este o totală și permanentă grădină: în grădinile ei se regăsesc elementele de componență ale întregii sale configurații. Natura vegetală, arborescentă, se precizează în ele prin copacii care-i califică flora, de la palmier la magnolia, de la chiparos la oleandru și de la măslin la portocali. Natura floreală se definește prin tulipele și garoafele cultivate pe cîmp, alături de tuberoze, pe sub crengile de mimoză și de glicină ale zidurilor din parcuri. Iar la aceste elemente ornamentale, se adaugă stînca și colina, care formează terasele naturale de expunere a tuturor copacilor și a tuturor florilor; se adaugă apa fîntînilor și a lacurilor artificiale; se adaugă cerul Italiei.

Dacă în vechea Grecie, zeii stăteau pe Olimp și unii din ei își aveau sanctuarele pe alte promontorii abrupte, semizeii lumii romane au trăit sub întruchipări de fauni, de satiri, de sylvani și de nimfe, prin aceste grădini. De aceea Renașterea le-a pus iar în cadrul lor natural simulacrele albe, spiritualizînd astfel natura prin prezența acestor divinități și adăugînd o notă de cult păgîn creștinești reculegeri în mijlocul lumii de Paradis, cu izvoare, flori și păsări.

Renașterea a fost epoca de mari resurse sufletești, care a dat viață nouă și grădinilor.

La cei vechi — gîndul se oprește o clipă în curtea interioară a unei case din Pompei — vegetația pătrundea în interiorul cel mai intim al

Scanned with OKEN Scanner

arhitecturii, spre a face parte integrantă dintr-însa şi din viaţa celor ce locuiau casa.

În Renaştere s-a menţinut contactul acesta indisolubil cu natura, dar raporturile s-au inversat: Arhitectura va deveni accesoriul naturii. Şi vom avea, ca la Tivoli, sau ca în medalioanele lui Giulio Romano din vila de lîngă Mantova, terasele, porticele, fîntînile monumentale, scările şi nimfele, prin care se va fixa noul stil al artei şi al arhitecturii grădinilor.

Această desfacere a casei înspre grădină şi această continuare a arhitecturii de piatră în mijlocul arhitecturii de frunze şi de flori precizează, deopotrivă, tendinţa de expansiune a omului nou al Renaşterii în largul mediului înconjurător, invazia lui în natură, prin cucerirea spaţiului în care să-i încapă toată exuberanţa persoanei fizice şi toată plenitudinea sufletului de nou cuceritor al lumii.

Acolo unde clima nu permitea o continuă rămînere sub bolta de umbră verde a copacilor din parcuri, arta pictorilor îi va veni în ajutor: aşa a făcut Leonardo da Vinci „invenţia" copacilor împletiţi de pe tavanul boltit al sălii *delle asse* din Palatul Sforzesc de la Milano, spre „a supune" încă o dată natura geniului său.

Este drept că în Italia, pe lîngă natura care a condiţionat acest contact direct dintre ea şi om, sau pe lîngă cerul de ţară mediteraneană, care s-a deschis senin deasupra capului acestui om, încă din cele mai vechi timpuri ale evului mediu, natura a fost indicată drept un refugiu împotriva calamităţilor pe care le reprezentau, prin contagiune, aglomerările umane de prin tîrguri şi cetăţi.

Cu mult înainte de scena *Decameronului*, nenumăraţi erau italienii care să aibă de fapt două reşedinţe: o casă, dacă nu un palat, în oraş; şi o vilă la ţară, deopotrivă de fastuos amenajată.

Odată cu Renaşterea, care a coincis din punct de vedere istoric şi social cu alcătuirea senioriilor (adică a „domniilor"), prin acumularea de mari averi latifundiare în patrimoniul unor anumite

familii, această „artă a vilelor“ a cunoscut pretutindeni o înflorire cu adevărat excepţională.

Aşa, iată ce vile posedau la un moment dat Estensii, în părţile Ferrarei[1]: aproape de oraş, „cufundată în apele Padului“, Vila de la Belvedere, amenajată de Alfonso I d'Este; „palatul“ de la Belriguardo (deşi era o simplă „vilă de ţară“), cu locuri speciale de prins peşte, pe malurile aceleiaşi ape; Mesola, mare domeniu de vînătoare şi de pescuit, în apropierea mării şi despre care va spune Torquato Tasso că are „Padul într-o parte şi alta, marea în faţă, împrejur zidurile şi înăuntru pădurile“; apoi: Consandoli, Medelana, Sabbioncello, Isola di Po, Copparo şi Comacchio. La Copparo trona pe o colină un adevărat palat (se numea „La Delizia di Copparo“), care-ar fi făcut singur mîndria oricărui senior şi a oricărui arhitect al Renaşterii. Dar, bineînţeles, era o simplă vilă de ţară.

Cînd Estensii s-au transplantat la Modena, au făcut să se construiască şi în acele părţi vile, ca aceea de la Sassuolo (cu grădini pe apă şi nimfe, demne de fastul Romei imperiale), de la Scandiano, „Il Confortino“, „Rivalta, o grandioasă vilă ducală“, „Deliciile“ de la Mugnano şi de la Bellaria.

Dar în acele părţi ale Modenei stăpîniseră I Gonzaga, rămaşi celebri în istorie prin ruinarea lor precipitată, tocmai din mania construcţiilor de acest fel.

Pe toate domeniile înălţaseră, într-adevăr, somptuoase palate, în loc de vile; la Tè (chiar lîngă Mantova), la Montalta, la Rosega, la Marmirolo, la Gonzaga (localitatea de unde erau), la Spinosa, la Porto, la Marengo, la Revere, la Pietole (locul de naştere al lui Virgiliu), la Belfiore, la Poggioreale, la Governolo, la Goito, la Borgoforte, ca şi peste tot, pe unde aveau castele şi domenii. Palatul „Della Favorita“, deşi la ţară, era singur el vrednic de reşedinţa unui mare suveran. La intrarea în oraş posedau, de asemenea, palatul de la Bosco Fontana, sau, pe Lacul Garda, vila de la Maderno. Faţada cu trei etaje şi turnuri a pala-

Scanned with OKEN Scanner

tului Gonzaga din Colorno (o foarte obscură localitate), pe lîngă scara monumentală de la intrare, numără peste optzeci de ferestre şi o adevărată galerie de statui pe frontoane. I Farnese l-au transformat apoi în vilă cu parc, făcînd să treacă prin faţă apele torentului Parma[2].

De la o vilă la alta, seniorii se duceau în *cocchio* (trăsură), dar, mai ales, pe apă, folosind „bucentaurul": adevărate „vile" pe apă, ca cele romane, scufundate de vreme în Lacul Nemi de lîngă Roma.

Să se reţină apoi amănuntul că toate aceste domenii, parcuri, vile şi palate, reprezentau averea materială şi artistică a numai două familii senioriale din nordul Italiei şi că acelaşi aspect se generalizase în aşa măsură, încît el poate fi surprins în oricare altă parte a peninsulei.

La Genova, de exemplu, sub terasele naturale ale Munţilor Liguriei, care coboară în Golful Coastei de Azur, arta lui Dumnezeu şi a Renaşterii au colaborat, pentru înfrumuseţarea unei vile ca aceea a familiei dogelui Doria, aşa-zisul „Palat al Principelui", în care au admirat cu atîta sinceritate romanticii fîntîna lui Neptun[3].

Dintre grădinile Romei şi ale împrejurimilor sale de pe „Castele", se face amintită, pentru motive literare, aceea a umanistului Panormita, care a servit drept cadru celei de a treia „cărţi" a tratatului filozofic *Despre Voluptate* al lui Lorenzo Valla, una din cele mai expresive opere ale întregii Renaşteri.

Entuziasmul pentru asemenea construcţii arhitectonice şi vegetale se răspîndise însă curînd chiar şi dincolo de marginile Italiei, astfel că Buda regelui umanist Matei Corvinul se poate alătura exemplelor, întîmplătoare dealtfel, invocate mai sus.

„Matei Corvinul, dornic de echilibru între lumea umană şi natură, era un pătimaş Mecena al grădinilor. Avea grădini la Buda, sub palatul regal şi peste Dunăre; apoi la Visegrad, la Komarom, la Posonio, ca şi la Viena. Avea apoi castele de vînătoare în Munţii Budei şi la Tata.

Cu grădinile sale a stabilit un compromis între arta grădinilor italiene şi posibilităţile florei din Ungaria. Fie la picioarele palatului său din Buda, fie la Visegrad, înclinarea terenului făcuse posibile sistemele de grădini, care s-au afirmat chiar şi în Italia mai tîrziu, în secolul al XVI-lea: cu planuri în terase şi esplanade cu *belvedere.*

Matei a căutat perspectivele cu intenţie. Grădinile sale erau împodobite cu vile, cu *pergole,* cu fîntîni ţîşnitoare şi cu statui. Plimbări, baluri, serbări şi jocuri de curte, concerte, vînători şi *simpozii,* se dădeau întruna acolo, cu o bogată varietate."[4]

Dar, întorcîndu-ne în Italia, vom constata supremaţia Florenţei şi din acest punct de vedere, asupra celorlalte oraşe; adică, supremaţia ei în a şti să spiritualizeze natura, să realizeze efectiv contactul dintre cea vegetală şi natura umană.

Mai întîi să precizăm însă aspectele în sine, ale acestei arte a grădinilor, la Florenţa. Iată: grădina palatului Medici — ni se relatează[5] — era celebră pentru sculpturile vegetale care se admirau într-însa. Adică se vedeau acolo statui de oameni, cerbi, elefanţi, cîini, berbeci, sau chiar corăbii cu pînzele desfăcute, sculptate în vegetaţia grădinii. Printre acele sculpturi, apa fîntînilor se odihnea în marile havuzuri de granit, împodobite cu statuile de piatră ale lui Donatello (*Iudita,* de exemplu), cu statuile antice de curînd dezgropate, sau cu diferitele bronzuri, de asemenea antice, adaptate la alte fîntîni. Iar asupra acestei grădini, în ritmul arcadelor, în locul obişnuitelor pavilioane, se deschidea o loggia.

„În grădina mănăstirii San Marco de la Florenţa — a precizat de curînd, într-un studiu special, Enrico Barfucci[6], punînd în valoare marea importanţă a acestei grădini pentru arta, cultura şi filozofia Renaşterii la Florenţa — se rezumă idealul de Mecena al lui Lorenzo de'Medici."

Ceea ce era biblioteca acestuia pentru mişcarea intelectuală, i-a fost grădina pentru sculptori şi arhitecţi. Întrucît, pe aleile acelei grădini se în-

Scanned with OKEN Scanner

şirau, ca într-un muzeu natural, operele de artă ale antichităţii, expuse drept tot atîtea modele.

Grădina se afla la capătul străzii pe care construise Cosimo palatul familiei, în imediata apropiere a mănăstirii închinată sfîntului Marcu, în care avea să fie stareţ, pe vremea lui Lorenzo, Savonarola şi pe care, după ce îi pictase chiliile Beato Aneglico, o refăcuse arhitectul Michelozzi, cu banii şi grija aceluiaşi Cosimo.

În dorinţa de-a ajuta la desăvîrşirea talentului artiştilor prin studiul direct al modelelor antice, acesta, drept unul din cei dintîi „pedagogi" ai Renaşterii, a hotărît să concentreze într-un adevărat muzeu în aer liber, cît mai multe din acele opere, pe care să le supună observaţiei artiştilor.

O asemenea iniţiativă putea echivala cu aceea luată în favoarea academiei platonice, în ceea ce priveşte programul intelectual; iar ceea ce a fost Marsilio Ficino pentru academie, a fost Donatello pentru colecţia de antichităţi clasice, pe care Cosimo avea să le lase moştenire, în acest scop, fiului său Piero şi nepotului său Lorenzo[7].

De subliniat însă, principial, este faptul că n-a închis, cu teamă şi egoism, aceste preţioase opere (preţioase în special atunci, cînd abia fuseseră descoperite); ci le-a făcut să retrăiască în văzul şi sufletul tuturor, pe sub porticele şi de-a lungul aleilor grădinii, care era a lui Cosimo, sau, mai apoi, a lui Lorenzo; dar care era, în acelaşi timp, a întregii Florenţe.

Statuile înfloreau albe în mijlocul vegetaţiei şi recăpătau astfel funcţia pentru care fuseseră create iniţial. Printre ele se perindau grupurile de sculptori şi de umanişti, care discutau în acel cadru cele mai arzătoare probleme de actualitate.

Lorenzo a reluat iniţiativa şi, împreună cu el, în acea grădină a simţit şi a meditat adesea un poet ca Poliziano sau ca Luigi Pulci. Pe acolo s-a plimbat Marsilio Ficino cel Bătrîn, discutînd cu tînărul Lorenzo şi cu Pico della Mirandola. Acolo se odihnea de osteneala atelierului Andrea del Verrocchio, în vreme ce-şi învăţa discipolii, printre care erau Perugino sau Leonardo.

În acea grădină au învăţat să se apropie de marile secrete ale artei şi Ghirlandajo, şi Filippino şi Pollajuolo.

Lorenzo îi admitea în acea grădină-atelier pe toţi cei ce „dovedeau aptitudini speciale şi pasiune", în scopul de-a studia sculptura antică, colecţionată de el, cu orice sacrificii materiale, de pretutindeni.

Într-o casă din apropiere deschisese cu vremea şi o şcoală pentru pictori.

Din acel mediu de „artă în natură", toţi artiştii se adunau apoi în palatul din Via Larga, pentru ca acolo, în chiar casa stăpînului şi în prezenţa lui, împreună, să-şi continuie discuţiile şi studiile.

„Grădina de la San Marco, a strîns astfel în jurul lui Lorenzo o societate de tineri, atraşi de onoarea de a fi oaspeţii celui mai de seamă concetăţean şi de prestigiul acelui învăţămînt liber, în care inspiraţia este factorul dominant."[8]

Prin acea „şcoală" au trecut, numai dintre artiştii celebri, Leonardo da Vinci, Sansovino, Verrocchio şi Michelangelo.

„Ca şi grădinarul pămîntului — continuă Barfucci observaţiile sale — Lorenzo dădea statuilor şi fragmentelor arhitectonice din acea grădină elementele ideale ale fecundării: cuvîntul cald şi inspirat, credinţa în frumos, exemplul doctrinei şi al creaţiilor sale poetice..."

Aşa s-a manifestat adevărata „politică" de artă şi de cultură a acestui neîntrecut promotor al Renaşterii florentine.

Grădinei de la San Marco îi atribuie Roscoe mai ales şi „mai presus decît oricărei alte împrejurări", „rapidele şi minunatele progrese făcute în artele plastice spre finele secolului al XV-lea şi care, de la Florenţa, s-au extins rînd pe rînd în tot restul Europei."[9]

Această grădină a fost deci cel dintîi muzeu al lumii moderne.

După cum s-a spus, de ea se leagă începuturile formării lui Michelangelo; căci în Muzeul Casei Buonarroti din Forenţa se păstrează pînă azi ba-

Scanned with OKEN Scanner

sorelieful de marmură, executat de artist pe cînd avea 18 ani (către 1492), în grădina de la San Marco. Acest basorelief reprezintă *Lupta Centaurilor cu Lapiţii,* iar predilecţia iniţială pentru un asemenea subiect şi pentru acele întruchipări semiumane şi semi-bestiale denotă din partea tînărului Michelangelo, o foarte semnificativă înclinare.

Atît numai că marmura în care şi-a realizat predilecţia, i-a fost oferită de Lorenzo, în acea grădină; iar îndemnul în ceea ce priveşte atmosfera eroică şi mitologică a subiectului tratat, pare a-i fi venit de la prietenul acestuia, poetul umanist Poliziano.

Compoziţia, în care nu intervine alt element decît contorsiunea corpului omenesc, se resimte de retorica unor atitudini căutate, dar care nu izbuteşte să întunece admiraţia pentru prematura virtuozitate a artistului. Atare admiraţie nu se opreşte decît, cel mult, în faţa constatării că fiecare dintre acele corpuri umane, ar putea constitui pretextul unei definitive admiraţii parţiale; iar totalul acestora nu poate merge decît spre un superlativ de nediscutată admiraţie.

Iată, desigur, cel mai impresionant rezultat pentru creaţia unui artist, al cărui suflet s-a deschis la frumuseţea artei, de la început, între aleile cu statui, fîntîni, chiparoşi şi filozofi, din grădina lui Cosimo şi a lui Lorenzo.

În ea s-a definit, de asemenea, pasiunea pentru artă şi natură în sufletul lui Leonardo da Vinci: ale celor mai puternice personalităţi, aşadar, prin care s-a mărturisit (şi, desigur, nu numai artistic) Renaşterea[10]. „Grădina era deosebit de potrivită cu volubilitatea lui Leonardo. Ea era un vast cîmp de experienţe, în care nerăbdătorul geniu se simţea îndemnat în înclinările sale, atras de gustul de a-şi arăta puterile prin cópii, schiţe şi victorioase creaţii.“[11]

Acolo, sub semnul binevoitoarei ospitalităţi a conducătorului acelei „Academii“ (aflat de Lorenzo în persoana unui Bertoldo di Giovanni, şcolarul lui Donatello, şi ajuns cu vremea cel mai ascultat sfetnic al stăpînului în materie de artă), în acea

grădină a discutat Leonardo cu pictorii mai în vîrstă, cu sculptorii şi cu muzicanţii, formîndu-se în multiplele direcţii ale neîntrecutei sale genialităţi. Acolo, sub influenţa directă a acelor opere şi a prezenţei lui Verrocchio, sau a lui Bertoldo, „s-a visat Leonardo şi sculptor"[12]. Mai apoi, numai cu vremea se va putea sustrage obsesiei acelor modele, spre a se adresa direct naturii şi a surprinde „lirismul creaturilor vii".

Oarecum decăzută după Donatello şi după Verrocchio, sculptura Florenţei, şi, cu ea a Renaşterii, avea să se refacă în acea „şcoală" în aer liber, mai ales după 1490, în acel fel. Iar un prim rezultat va fi arta lui Michelangelo, deprins, de la început, să ia contact cu o lume nouă, căreia avea să-i acorde apoi totdeauna o evidentă preferinţă, chiar pictînd Capela Sixtină: adică „sculptura"[13].

Dus în acea grădină de bunul său prieten Granacci, Michelangelo nu s-a mai îndreptat de atunci spre nici un alt atelier, nici chiar spre acela al lui Ghirlandajo, unde-l angajase tatăl său; „ci, toată ziua, ca în cea mai bună şcoală pentru o astfel de îndeletnicire, a stat acolo, găsindu-şi de lucru", adică în acea grădină.

În semn de rară preţuire, Lorenzo îi dăduse o cheie a ei, pe cînd Michelangelo avea numai 15 ani.

Astfel că, de timpuriu adolescentul trebuia să-i rămînă dator acelui mediu, dominat de umaniştii curţii florentine (prin Lorenzo însuşi, prin Poliziano, Pico sau Ficino), cu iniţierea în secretele clasicismului, de sub a cărui înrîurire se va sustrage, în parte, numai atunci cînd arta i se va dramatiza, ca şi a lui Torquato Tasso, prin reapropierea de creştinism.

Iată în ce fel grădina de la San Marco apare drept „apoteoza mecenatismului lui Lorenzo Magnificul"[14]. Căci ea este de fapt „manifestarea cea mai activă a acestui mecenatism şi aceea care exprimă mai bine, pe teren spiritual, geniul inovator şi anticipator al genialului ctitor".

El ţinea nespus la grădina aceasta, sau *orto*, cum obişnuia să-i spună. Şi nu trecea nimeni, „care se

pricepea", prin oraşul său, căruia să nu i-o prezinte[15]. Fiind odată în altă parte, i-l recomanda astfel fiului său pe un oaspete, cu aceste cuvinte: „... Îmi face impresia că este un om care se pricepe şi că-i face plăcere să vadă antichităţi. Ţin să i le arăţi pe toate cele din grădină", ca şi pe cele din *scriptoio*, adică din odaia de lucru a palatului său din Via Larga. „S-ar putea spune că bătrînul Cosimo — adaugă la această mărturie Bargellini — trăia în casă; fiul său Piero în palat, iar Lorenzo, nepotul, în grădină".

Faptul defineşte însăşi personalitatea, viaţa şi opera acestui factor determinant al destinelor hotărîtoare ale Renaşterii la Florenţa şi pretutindeni.

Dar pe lîngă grădinile medicee din oraş, iată-le, confundate cu însăşi istoria umanismului şi a filozofiei, pe cele din toate împrejurimile Florenţei.

Iată parcul şi vila de la Careggi.

„Atunci cînd bătrînul Cosimo îşi taie via de la Careggi — relatează un document citat de Philippe Monnier[16] — îl cheamă la el pe tînărul Marsilio Ficino, care-i citeşte din Platon şi îi cîntă din liră [...] Sub aceiaşi copaci de la Careggi, Lorenzo şi Marsilio discută despre fericirea supremă [...] Pico della Mirandola şi Angelo Poliziano se duc împreună să-l viziteze la Fiesole pe canonicul Matteo Bosso, iar vorba acestui om cu moravuri de sfînt, îi încîntă în aşa măsură, încît la întoarcere, fiind singuri, nu mai au nimic a-şi spune. Este vară. Soarele face ca Florenţa să fie de nesuferit. Bătrînul Cristoforo Landino s-a refugiat în răcoarea pădurilor de la Camaldoli. O seamă de prieteni urcă pînă acolo, de la Florenţa, ca să-l cerceteze, cu Lorenzo şi cu Giuliano de' Medici, cu Leon Battista Alberti în frunte. Şi atunci, cu toţii împreună, în jurul unui izvor, în frumuseţea munţilor şi în mirosul tare al brazilor, aduc jertfe voluptăţii sufleteşti, discutînd despre viaţa activă, despre cea contemplativă şi despre adevărurile platonice..."

Într-o atare comuniune spirituală, între aceşti oameni şi refugiul lor în natură, s-a petrecut un mare fapt din noua cultură şi filozofie a lumii:

Cosimo de'Medici i-a dat în 1462 aceluiaşi tînăr filozof, Marsilio Ficino, cîteva din operele lui Platon de tradus şi vila de la Montevecchio a Careggi, „liniştit sacrariu de studii fecunde"[17].

În această vilă, căreia i-a spus „academie", căci aşa a spus Cicero vilei sale de la Tusculo şi Poggio Bracciolini celei de la Valdarnina, Ficino şi-a continuat meditaţiile de filozof şi studiile de filolog umanist.

Acolo a tradus *Pimandrul* lui Mercurius Trismegistus, spre a i-l dedica apoi lui Cosimo (1463). Acolo s-a apucat de tradus în latineşte operele lui Platon, terminate între 1476—77. După cum tot acolo a început primele serii de reuniuni cu prietenii (primele începuturi ale academiei neoplatonice), sau a desăvîrşit opera sa *Vita Platonis*.

Cosimo, murind în 1466, Ficino apucase totuşi să-i citească în vila de la Careggi o parte din aceste opere, la care seniorul contribuise într-o atît de binefăcătoare măsură.

După moartea lui Cosimo şi chiar după aceea a lui Piero de'Medici, urmaşul acestora, Lorenzo, nu putea decît să consfinţească locul şi deprinderea, încă mai mult.

Ficino era acum bătrîn, în apogeul maturităţii gîndului şi a experienţelor sale.

De aceea — vom adăuga cu acelaşi istoric al Renaşterii[18] — în parcul vilei de la Careggi, unde Ficino prezida acum „academia platonică", adunată de Lorenzo în 1474, spre a-l discuta, carte cu carte, pe marele şi nemuritorul maestru; sau prin grădinile Florenţei, „pretutindeni, amabila deprindere părea a traduce deplin în fapt acea comuniune admirabilă de viaţă menită să întărească prieteniile strînse în mutuale învăţăminte, în savante conversaţii, în plăcute plimbări, fie în palatul din Via Larga, fie prin loggii, prin grădini, în aerul tare şi încîntat al colinelor toscane".

Pe toţi îi înfrăţea acelaşi ideal. „Filozoful, poetul, artistul, juristul, omul de stat, îşi dădeau pe rînd mîna, iar elementele variate ale culturii lor, se amestecau, se împleteau, se confundau într-un acord, care dădea un fel de aer familiar tuturor

operelor intelectuale de la finele secolului al XV-lea florentin."

Şi astfel, după cum Platon şi-a avut „academia" proprie între platanii grădinilor lui Academos, pe malurile Cefisului, Marsilio Ficino şi-a avut, de asemenea, academia sa lîngă pădurea de pini de la Montevecchio, pe malurile pîrîului Terzolla[19], spre a se simţi cu adevărat acolo *pater platonicae familiae*, în jurul căreia se strîngeau ceilalţi admiratori comuni, ca nişte adevăraţi „academicieni".

Toţi florentinii de seamă, muzicanţi, sculptori, seniori, poeţi, sau, cu ei, toţi străinii în trecere prin oraşul lor, doreau să meargă la Careggi şi la Montevecchio. Iar dorinţa le era imediat împlinită.

În cele din urmă, Lorenzo a ţinut să moară tot în vila de la Careggi, nu în palatul său, cel puţin tot atît de celebru, din Florenţa.

Şi tot acolo, cu puţin mai înainte, avusese loc dramatica sa întrevedere cu Savonarola.

Magnificul simţea că în acea vilă ar fi putut să închidă ochii mai odihnit sufleteşte, înconjurat de poeţii şi de artiştii săi, de operele lor de artă şi de cărţile bibliotecii, pe care le adunaseră împreună.

„Plecaţi ieri din Florenţa — îi scria Poliziano odată lui Lorenzo[20] — am ajuns pînă la San Miniato cîntînd tot drumul; sau, cîteodată, discutînd despre cele sfinte, ca să nu uităm că eram în post."

Aşa se îndreptau florentinii spre retragerea lor obişnuită de la ţară, pe care o petreceau în vilele ce răsăreau dintre chiparoşi, măslini şi roze, la Careggi, la Poggio a Caiano, la Cafaggiolo, sau la Fiesole.

La jumătatea drumului dintre Florenţa şi Fiesole, mai înainte să însemne biserica de la San Domenico popasul de urcuş, pe o terasă care domină, deasupra drumului, toată vastitatea panoramei dintre valea Arnului — cu Florenţa la mijloc — şi valea, numai chiparoşi şi măslini, a Mugnonelui, Cosimo Bătrînul îl pusese în anii 1458—1461 pe arhitectul său Michelozzo, să-i construiască vila

zisă *Il Belcanto*, sau *Il Palaggio di Fiesole* (palatul de la Fiesole, față de cel din oraș), cunoscut astăzi sub numele de Villa Medici[21].

În ea stătea de preferință ilustrul nepot al lui Cosimo, adică Lorenzo, cu adunarea sa de poeți și de filozofi, dintre care nelipsiți erau Poliziano și Pico della Mirandola.

Iar grădina, în terase, a acestei vile, îi era descrisă în cele mai vii culori, în cele mai entuziaste cuvinte, de același Poliziano prietenului său Ficino, spre a-i mărturisi bucuria rămînerii în acel loc de liniște și de frumusețI naturale, din care orașul, în zarea cea mai apropiată, își arăta estompat monumentele și realitățile.

Nu departe de terasele acestei vile se deschideau, de asemenea, terasele cu grădini de flori și de chiparoși, cu alei și jocuri de ape, ale vilei zisă azi Palmieri, în care tradiția localizase acțiunea *Decameronului*.

Peste acest amănunt topografic nu trebuie, desigur, trecut prea repede. Căci arta grădinilor din Renaștere își află antecedentele în cadrul natural al acestei celebre opere, concepută și scrisă de un florentin, cu aproape un secol mai devreme.

Dealtfel, colina fiesolană este aproape toată o grădină de vile, între care se amintește în treacăt aceea a Beatricei Portinari, sau, la Settignano, Vila Gamberaia și, între chiparoșii de la Vincigliata, castelul și vila de foarte recentă amintire dannunziană.

Tot în împrejurimile Florenței, iată apoi altă vilă medicee: aceea de la Petraia[22], odinioară a familiei Brunelleschi și apoi trecută tot pe seama familiei Medici, ca și Villa di Castello, în care Tribolo a încercat pentru prima oară inovația grădinilor în terase; sau ca Vila de la Pratolino, pe malul lacului căreia a sculptat Giambologna statuia colosală a Munților Apenini.

Înspre Ombrone Pistoiese, la jumătatea drumului dintre Florența și Pistoia, aceiași Medici aveau apoi, cu adevărat „paradisiacă", vila de la Poggio a Caiano[23], de sub Monte Albano, cu toată cîmpia

toscană jos, în ceaţa frunzelor verzi-albastre de măslin, străpunsă de verdele-negru al chiparoşilor.

Pe terasa colinei, înconjurată de parcuri cu alei seculare, pe sub care se scurg, tăcute, dar vii, apele pîrîului Ombrone, a refăcut Giuliano da Sangallo în 1480—1485 pentru acelaşi Magnific Lorenzo, o veche vilă a familiei Strozzi, „cu aristocratică amploare şi cu o eleganţă simplă".

Ceea ce fusese Careggi pentru Ficino, pe vremea lui Cosimo, se poate spune că a fost Poggio pentru Angelo Poliziano, pe vremea lui Lorenzo.

După întoarcerea poetului din „exilul" voluntar de la Mantova şi odată instalat ca profesor de elocvenţă la Universitatea Florenţei, el a stat mai mult în vilele medicee din împrejurimi, aceasta şi în calitate de preceptor al copiilor lui Lorenzo[24].

Acolo, în vila de la Poggio se pare că a compus în 1485, lecţia de deschidere (în versuri!), la „lectura" academică a poemelor homerice, în care, pe lîngă evocarea figurii lui Homer şi alte aluzii mitologice, făcea o sugestivă descriere a acelei vile.

Dar iată, în sfîrşit, spre Mugello şi Scarperia (în aceleaşi împrejurimi ale Florenţei), în chiar locurile de unde s-a tras obîrşia Medicilor, vila lor de la Cafaggiolo, cu aspectul robust de adevărată cetate cu metereze, pe care Michelozzo Michelozzi o restaurase în noul stil, din porunca lui Cosimo, drept predilect loc de reculegere şi viligiatură[25].

Aşa cum apare în una din cele şapte lunete ale flamandului Utens în palatul familiei din oraş (au fost pictate mai tîrziu, prin 1599), vila aceasta păstrase către sfîrşitul secolului al XVI-lea aspectul de castel medieval, cu zidurile masive de piatră, cu două turnuri pentru metereze şi cu ferestre puţine.

Drept singur element mai înveselitor, în dreapta zidurilor de împrejmuire ale grădinii, se distinge coroana desfăcută a unui pin. Spre intrare conduce o alee aliniată de chiparoşi. Însă ceea ce constituie marea atracţie a locului, sînt colinele înconjurătoare. Prin valea lor, se întrevăd cele mai înviorătoare aurore şi cele mai melancolice apusuri. Jur-împrejur se scaldă lumina soarelui în aerul îm-

prospătat de îmbelşugata şi perpetua vegetaţie a Toscanei la ţară.

Ce ar fi putut deveni în arhitectura Renaşterii prezenţa elementului vegetal, se poate deduce şi din proiectul acelui palat al familiei Medici, Alla Crocetta, pe care îl realizase între 1455 şi 1534, Antonio da Sangallo, fratele lui Giuliano da Sangallo, pentru Giuliano de' Medici, ducele de Nemours.

Construcţia era proiectată „ca un imens complex de arhitecturi şi de grădini", trebuind să cuprindă suprafaţa unui întreg cartier din centrul Florenţei.

Dar I Medici aveau să ducă, mai ales în afara oraşelor, această adevărată pasiune pentru retragerea în calmul vilelor suburbane.

Ascultînd de un asemenea îndemn, cardinalul Giulio de' Medici, viitorul papă Clement al VII-lea, îl va pune mai tîrziu pe Rafael să-i construiască ajutat de elevii săi, printre care Giulio Romano (acelaşi care avea apoi să construiască Vila del Tè la Mantova), o grandioasă vilă în împrejurimile Romei, sub Monte Mario, „demnă, prin somptuozitatea construcţiilor şi prin frumuseţea parcurilor, de Roma antică, şi care a fost prima concepţie a unei vile moderne, înconjurată de grădini arhitectonice". Bineînţeles, proiectul n-a putut fi adus la îndeplinire decît în mică parte. Astăzi se poate totuşi deduce şi recunoaşte ce a putut însemna acea intenţie. Căci parcul şi Vila Madama nu sînt altceva decît amintirile unui asemenea grandios proiect nerealizat.

Dar să ne întoarcem în împrejurimile Florenţei, spre a mai zăbovi o clipă în jurul vilei de la Cafaggiolo.

În această vilă a stat şi a lucrat, cu mult îndemn, Poliziano, către 1477, ca preceptor al fiilor lui Lorenzo şi al preaseverei Clarice[26], pînă ce avea să-şi asigure el însuşi o asemenea vilă pe colina de la Fiesole, „adevărat cuib de pace şi unde îl invita pe prietenul său Ficino să se bucure de răcoare şi să bea un pahar de vin bun. De acolo îl lua cîteodată cu de-a sila Pico della Mirandola,

ca să-l ducă la masă la el, în vila de la Querceto"[27].

Dar iată, mai departe de Florența, locurile în care erau obișnuiți să se retragă, spre a discuta peripatetic și a trăi viața în deplinătatea tuturor bucuriilor ei, toți umaniștii, poeți și artiști, ai Florenței lui Lorenzo.

Cristoforo Landino povestește, în introducerea la *Disputationes Camaldulenses* (adică: Discuțiile de la mănăstirea din Camaldoli), că aflîndu-se împreună cu un frate al său la o vilă pe care o aveau în Casentino, în apropierea vestitului ermitaj de la Camàldoli, a aflat acolo un grup de iluștri florentini, în frunte cu Lorenzo și cu Giuliano de' Medici, alcătuit din nobilii Alamanno Rinuccini, Pietro și Donato Acciaiuoli, L. B. Alberti, ba și bătrînul filozof Ficino.

După ce au fost primiți și sărbătoriți de acei călugări, a doua zi au ținut mai întîi să asculte sfînta slujbă, după care s-au urcat pe cel mai înalt vîrf al acelui munte împădurit; și acolo, unde au găsit copacii mai deși și unde copacul cel mai mare își întindea crengile deasupra unui pîrîu cu apa mai limpede, s-au apucat să discute asupra fericirii acelor studioși care pot să-și odihnească sufletul în contemplarea „frumuseților fizice și morale"[28].

Reflexele literare, care-au influențat mult intensificarea plenerismului în Italia (și așa natural, de la romani, la templele Greciei Mari), sînt de căutat la Florența, înainte de Renaștere, în opere ca acelea ale lui Boccaccio și nu numai în cadrul *Decameronului*, ci în toate operele minore ale acestui Toscan, ca *L'Ameto*, *L'Amorosa Visione*, *Il Filocolo* etc., în care inspirația idilică este precumpănitoare.

Dealtfel, această „Literatură" va sta la baza dezvoltării genului pastoral și arcadic, pe care tocmai acum Renașterea, prin Poliziano, Lorenzo sau J. Sannazzaro, autor al unei opere ca *Arcadia*, o va face atît de prețuită și de populară în toate literaturile moderne.

Din cultul pentru natura „înflorită“ și din confuzia între pasiunea pentru frumosul descoperit oriunde și pasiunea erotică, schimbată în adevărat „amor floreal“[29], vor ieși unele din cele mai răspîndite balade ale lui Angelo Poliziano, celebrul liric al marelui secol florentin.

Cadrul *Baladei Rozelor*, este o grădină: „... *I' mi trovai fanciulle, un bel mattino / Di mezzo maggio in un verde giardino...*“*.

O fată blondă își cîntă bucuria de-a se plimba printre flori. Și culege roze. Iar mirosul lor proaspăt îi umple inima de-o dorință, „*di dolce voglia e d'un piacer divino...*“**. De aici, o serie de reflexii morale, cu roza în mînă și care se reduc de fapt la horațianul „*carpe diem*“.

În același cadru natural trebuie fixat de asemenea cel mai „primăvăratic“ dintre „cîntecele“ lui Poliziano, acela care începe cu versul „*Ben venga maggio e 'l gonfalon selvaggio*“[30]***.

Aceeași „confuzie panică“ dintre „uman“ și „vegetal“, derivată din pasiunea pentru viața în mijlocul naturii, îi va inspira lui Poliziano și ceea ce este mai emoționant în marea sa poemă *Le Stanze per la Giostra*. „Albă, pe fondul verde al pajiștei, în candidul ei veșmînt cu flori, într-o atitudine de grație“, rămîne în mintea oricui citește această operă, imaginea Simonettei Cattaneo[31], ca în *Primăvara* și ca în *Nașterea Venerei* ale lui Botticelli, executate cîțiva ani mai tîrziu, sub aceleași auspicii: gustul și predilecțiile lui Lorenzo.

Peste dansenele în formă de hore, pe care tinerii și copilele Florenței le ritmau cu ocazia vechilor serbări din luna Mai (*Calendimaggio*), „zbura cîntecul ritmat de acesta“: „*Però, donne gentil, giovani adorni, / Che vi state a cantare in questo loco, / Spendete lietamente i vostri giorni ...*“****.

---

* „Într-o grădină verde mă aflam, copile / În miez de mai, în zorii unei frumoase zile“ (*it.*) (S.P.).

** „De o chemare dulce, de un fior divin“ *(it.)* (S.P.).

*** „Să vină mai și stindardul pădurii“ *(it.)* (S.P.).

**** „Nobile doamne, tineri grațioși, / Ce adăstați aici în cînt și joc, / Petreceți-vă zilele voioși...“ *(it.)* (S.P.).

Să nu se creadă însă că numai asemenea opere frivole au meritul de-a fi asigurat legătura dintre omul nou al Renașterii și viața naturii. Căci iată cazul uneia din cele mai „serioase" opere ale lui Lorenzo, precum este poema sa filozofică (platonizantă) *L'Altercazione*[32].

Acțiunea se petrece către anii 1474, în Vila de la Careggi și constă dintr-o discuție între tînărul Lorenzo și venerabilul său maestru Ficino, asupra fericirii omului în viață. „Scena — precizează V. Rossi — este situată într-o delicioasă vale din apropierea Florenței, unde Lorenzo se oprise ca să discute cu păstorul Alfeo, dacă era de preferat viața de țară, sau cea de la oraș."

Dar într-un identic cadru natural se desfășoară și acțiunea celor două poeme ale maturității poetice a lui Lorenzo, de care se leagă însești destinele liricii italice în prima parte a Renașterii: *La Caccia col Falcone* și *La Nencia da Barberino*.

În această operă, realizată în octave, poetul „refăce tonul poeziilor cîmpenești, pe care le auzea cîntate pe colinele dinspre Fiesole și în dumbrăvile de stejar ale vilei sale, de pe malurile pîrîului Ombrone", spre a crea această poemă de inspirație idilică, demnă de arta lui Teocrit[33].

Dar și într-o poemă ca *Ambra* a aceluiași poet-suveran, nu se constată decît tot rămînerea, cu voluptate, în cadrul naturii locului, adică a împrejurimilor Florenței. Așadar, în „acea" natură, pe care o cerceta și se permanentiza într-însa cu nespusă desfătare, cît îi permiteau gravele obligații politice din oraș. Ceva mai mult: nimfa Ambra, de care se îndrăgostise divinitatea fluvială a apei, Ombrone, și pe care, de milă, Diana o schimbase într-o stîncă, nu era decît personificarea Vilei de la Poggio a Caiano.

La rîndul său, nimfa Ambra era însă îndrăgostită de păstorul Lauro, nume sub care se ascundea de fapt Lorenzo.

În felul acesta, poetul și seniorul dădeau mărturie despre marea dragoste cu care se simțea legat de acele locuri și de acea vilă.

Continuînd evocarea operelor aceluiaşi Lorenzo, Rossi surprinde, în fine, „o mireasmă agrestă de Campanie toscană", care „depăşeşte şi risipeşte atmosfera de literatură şi de şcoală", în idila rustică pe care poetul şi-a intitulat-o *Corinto*[34].

Nu întîmplarea fixează, aşadar, locul proeminent pe care-l ocupă realitatea înconjurătoare, legată de acest cadru idilic florentin, în opera poetică a lui Lorenzo.

Să nu se creadă, iarăşi, că numai sensibilitatea poeţilor se dovedea mai activă în sensul acestei tendinţe. Căci iată cazul unui filozof ca Pico della Mirandola[35].

Întors dintr-un exil voit din Franţa, unde fugise de frica învinuirii că ar fi eretic, acesta s-a retras între colinele Florenţei (din vara anului 1488), unde, în tovărăşia lui Marsilio Ficino, putea „să-şi odihnească iar privirea pe şesul verde, brăzdat de Arno, pe cupolele şi pe turlele amicalei Florenţe".

În liniştea unei vile a terminat filozoful în vara anului următor, ocrotit de Lorenzo, opera sa *Heptaplus*, o bizarerie, desigur, a erudiţiei sale de expert ebraist, menită să explice întreaga cugetare şi toate religiile prin Kabală.

Să ne depărtăm însă acum de Florenţa, pentru ca exemplele să asigure generalizarea.

Sus, la Ferrara, cîteva decenii mai tîrziu, pasiunea pentru arta cultivării grădinilor, pe care o aplica, modest, într-o mică grădină a unei case de retragere, va pune stăpînire pe sufletul unui poet ca Lodovico Ariosto.

„În grijile pentru grădină — va spune fiul său mai apoi[36] — se purta la fel ca şi în arta de-a face versuri, deoarece nu lăsa nimic din ce planta mai mult de trei luni într-un loc [...] Se ducea de atîtea ori să le vadă cum răsăreau, încît, pînă la urmă, le rupea colţul."

Dar numele lui Ariosto poate evoca pentru noi unele constatări cu mult mai interesante pentru prezenţa naturii, astfel concepută, chiar şi în producţia epică a Renaşterii.

Toată pasiunea acesteia pentru reîntoarcerea la natură, în cadrul estetic al unei naturi transfigu-

rate prin arta unei adevărate arhitecturi vegetale, cît şi tot exotismul care se va lega de această evadare în natură, se regăsesc, literar, în descrierile „grădinilor vrăjite" ale Armidei, spre exemplu, din cele mai expresive opere literare ale Renaşterii: poemele cavalereşti.

Şi în acelea ale lui Boiardo, şi în ale lui Ariosto, şi, mai tîrziu, în ale lui Tasso.

Pădurea, izvorul, grădinile vrăjite, devin cele mai admirate motive de inspiraţie în astfel de opere, urmînd ca predilecţia pentru ele să se întîlnească cu inspiraţia arcadică-pastorală, din opere ca aceea a lui Sannazzaro, sau din dramele pastorale ale lui Tasso şi Guarini, sau ca descrierile „naturale", de un relief senzorial fără precedent, din lirica latină a meridionalului Pontano.

Dar antecedentele acestor aspecte şi ale acestor predilecţii, rămînînd în cadrul poemelor cavalereşti, se identifică deopotrivă în opera lui Matteo Maria Boiardo, precursorul lui Ariosto.

În castelul său de la Scandiano, nu departe de Reggio Emilia mai mult decît la Ferrara (deci, într-un palat-vilă şi la ţară), a trăit autorul poemei *Orlando Innamorato*, pe care a şi compus-o acolo.

Ca un reflex autentic al împrejurărilor în care şi-a scris opera, după cum singur declară (la începutul cîntului V, din partea III), aceasta va fi „o grădină", cultivată cu o artă „simplă şi înnăscută, care să nu strice frumuseţii naturii mamă"[37]. Într-însa cititorul poate însă culege flori în voie, după placul său. Căci... „*colti ho diversi fiori alla verdura / Azuri* (sic) *e gialli e candidi e vermigli; / Fatta ho di vage erbette una mistura, / Garofani e viole e rose e zigli* (sic): / *Traggasi avanti chi de odore ha cura, / E ciò che più gli piace, quel se pigli...*"*

Din acest entuziasm pentru viaţa în mijlocul naturii, se vor inspira apoi unele din cele mai sin-

* „Flori fel de fel sădit-am în grădină, / Şi galbene, şi albe, de-azur şi purpurii; / Gingaşe-am pus alături tulpină de tulpină: / Garoafe, violete, şi crini, şi trandafiri. / Acela ce iubeşte miresmele să vină, / Să-şi rupă după voie ce inima-l îndeamnă" *(it.)* (S. P.).

cere octave ale poemei lui Boiardo, din care se fac citate următoarele versuri[38]: „*Già me trovai di maggio una mattina / Intro un bel prato adorno d'ogni fiore, / Sopra ad un colle, a lato alla marina / Che tutta tremolava de splendore; / E tra le rose de una verde spina / Una donzella cantava de amore, / Movendo si suave la sua bocca, / Che tal dolcezza ancor nel cor mi tocca . . .*"* (II, XIX, 1—2).

Dar tovărășia unor poeți ca Ariosto și Boiardo, ca și semnalarea lor în legătură cu părțile Ferrarei pot justifica deopotrivă exemplul fraților Tito și Ercole Strozzi (acesta din urmă, poet), în legătură cu vila pe care o aveau la Ostellato, în împrejurimile acelui oraș[39].

Acolo l-au avut oaspete în 1502, pe vestitul literat venețian Pietro Bembo, renumit și pentru frumusețea-i fizică, pentru grația manierelor sale, ori pentru versatilitatea inteligenței și pentru elocința-i neîntrecută.

În acea vilă se cunoscuse Bembo (și lucrul ar însemna, desigur, prea puțin), cu Lucreția Borgia, soția ducelui Alfonso d'Este. Ercole Strozzi, dacă nu mai mult, era confidentul celebrei ducese, căci amîndoi frații Strozzi, din nobila familie florentină, erau printre cei mai apreciați curteni ai lui Alfonso.

Așadar, în singurătatea unei vile i se înfățișase Lucreției Borgia unul din cei mai faimoși poeți și literați ai vremii, adică Pietro Bembo.

Iar dacă am trecut cu Ercole Strozzi în categoria poeților mai puțin cunoscuți, numărul acestora poate impresiona totuși, cînd este vorba de refacerea cadrului de care ne ocupăm; așa că vom aminti, deopotrivă, exemplul unui poet ca Panfilo Sasso din Modena (1455—1527) (el trece drept

---

* „În mai, în zori de zi, stăteam odată / Pierdut într-o poiană de vis, pe o colină / De-a florilor splendoare înstelată, / Alăturea de marea cu tremurare lină. / Un cîntec de iubire murmura o fată, / Acolo, printre rozele de pe colină, / Mișcîndu-și buzele cu-atîta gingășie, / Că-n suflet glasu-i suav și-acuma mă mîngîie" *(it.)* (S. P.).

unul din cei mai fecunzi sonetişti ai vremii, alături de vestitul Serafino Aquilano), care şi-a închis în vila de la Erbeto toată dorinţa de solitudine şi de reculegere[40]; sau, exemplul[41] poetului Antonio Fregoso din Genova, retras, după anii petrecuţi la curtea lui Lodovico il Moro din Milano, în singurătatea vilei de la Culturano, ca să-şi perfecţioneze acolo opera, în meditaţie şi reculegere.

Din nordul peninsulei se poate apoi coborî, firește, în sud, adică în acea regiune în care evadarea în natură, şi convieţuirea cu ea, se impuneau, ca totdeauna acolo, şi pentru alte considerente.

Iată deci cîteva exemple din această categorie:

Atunci cînd Pontano, om de stat şi cel mai mare poet latin al Renaşterii, a pus la cale „academia" sa din Napoli spre a nu lăsa capitala aragonezilor fără acel titlu de glorie, care s-o egaleze cu Roma papilor şi cu Florenţa Medicilor, a aflat cea mai largă încurajare din partea regelui Alfonso. Întrunirile „academiei" pe care a organizat-o aveau însă loc fie în casa lui Pontano din oraş, fie sub Porticus Antoniana (după numele său), fie în vila pe care o avea în golful Napoli, pe malul mării, la Resina[42], sau la Antignano.

Vila din acest loc, personificată, întocmai ca în versurile lui Lorenzo Magnificul, apărea în următoarele hexametre ale poemei sale *Lepidina*[43]: „... *Ecce venit formosa, venit decus heroinon, / Et myrtho dives, serpillisque inclyta virgo, / Clara Thymo longeque etiam clarissima melle / Antiniana ...*"*.

Marea pasiune a bătrînului poet, aceasta a fost: vila sa.

În grădinile ei şi-a scris opera, care se şi resimte de această adevărată pasiune.

În saficele din culegerea intitulată *Lyra*, el invită aceeaşi vilă, personificată într-o nimfă, să

* „Iată vine frumoasa, vine a nimfelor fală, / În cimbrişor şi mirt bogată, vestita fecioară, / Încă mult mai vestită-n mireasmă de cimbru şi miere, / Antiniana ..." *(lat.)* (S. P.).

celebreze împreună primăvara și frumusețile golfului partenopeic, „chemînd-o de prin grădinile și tufele de trandafiri de la Posilippo, la dans cu alte nimfe, pe malul mării . . .“.

Atît de constant a fost la Pontano acest sentiment, încît el i-a revenit ca un motiv dominant în operă. Așa s-a realizat însăși poema sa *De hortis Hesperidum sive de cultu citriorum*[44], în care se manifestă și tendința prozaică, „științifică“, practică, a vremii, în legătură cu sfaturile pentru cultivarea cedrilor.

Dar, pentru că sîntem la Napoli cu Pontano, să nu omitem cazul lui Jacopo Sannazzaro (1456—1530).

Ca recunoștință a credinței acestuia, regele Federico d'Aragon îi dăruise, drept poet al curții, o vilă la Mergellina, în același golf, „ca un loc de suavă reculegere și odihnă“.

Spre a-și urma regele în exil, Sannazzaro va părăsi-o la un moment dat, mergînd în Franța. Dar apoi se va retrage din nou și definitiv acolo, ca într-un binefăcător refugiu de *melancolie* și liniște, bucuros să evite zgomotul orașului acuma ocupat de spanioli, cît și fastul, atît de provocator, al acestora[45].

Acolo, în acea vilă de la Mergellina, și-a scris Sannazzaro lirica sa latină (elegii și epigrame), precum s-a consacrat acolo celor mai reconfortante studii.

Dealtfel, în unele compoziții poetice ale sale, precum sînt două apreciate safice, se regăsește entuziasmul pentru acest loc de reculegere. Poetul evocă în ele „deliciile vilei de la Mergellina“, spre care îi zbura gîndul și din Franța, evocînd icoana serbărilor pescărești de pe malul mării, sub colinele de la Posilippo.

Către bătrînețe, Sannazzaro a și pus să se zidească acolo, în grădina vilei, o capelă în care a fost îngropat, într-un bogat mauzoleu, în primăvara anului 1530. (Gabriele D'Annunzio își află astfel înaintașii în Renaștere, din cele mai variate puncte de vedere).

Viața de țară, în deplinătatea desfășurării ei naturale, i-a sugerat lui Sannazzaro nu puține episoade și tablouri, din chiar capodopera sa *L'Arcadia*.

„Va fi fost nevoie de liniște — comentează Rossi[46] — după lunga larmă a războaielor și a discordiilor; sau dorința de-a evita sterilele lupte politice; sau veleitatea imitativă a vechilor romani; sau cerința de politică economică; sau moda și snobismul, s-ar putea spune, ale unei societăți aplecată la toate artificiile rafinate ale vieții; sau din toate acestea cîte puțin, sigur este că oamenii Renașterii doreau aproape cu voluptate desfătarea, pacea, simplitatea vieții cîmpenești; astfel că, de îndată ce dădea în vară, se mutau bucuroși din oraș, în vilele într-adins amenajate.

Mare a fost succesul *Arcadiei*, care, prin ingenuitatea-i sentimentală și idilică, satisfăcea tocmai această tendință.

Ca un ecou al trecerii accentuate pe care o are arta arhitecturii vegetale, se vor găsi, în fine, tot mai frecvente și mai sugestive, descrierile de grădini în mai toate operele vremii.

Iată așa, alături de celelalte, «romanul» în proză, foarte caracteristic și extrem de elegant tipărit în 1499, al călugărului Francesco Colonna din Treviso, intitulat *Hypnerotomachia Poliphili*.

În el, printre altele, se citesc «nenumărate și obositor de minuțioase descrieri de grădini pline de verdeață, de somptuoase arhitecturi, de arce, de palate, de grădini minunate și de basoreliefuri»".[47]

Așa avea să se ajungă, în secolul al XVI-lea mai ales, la cele dintîi grădini mari de artă, *all'italiana*, precum va fi aceea creată în 1539 de Niccolò Tribolo la Villa di Castello lîngă Florența. După aceasta, va urma apoi grădina din jurul palatului Pitti tot de la Florența (Boboli), pentru ca apoi „arta" să se răspîndească în Franța (Versailles) și chiar în țările germane (Viena)[48].

Datorită interesului crescînd și generalizat pentru natura cultivată cu artă, i s-a atribuit Renașterii italiene și meritul de-a fi fost prima care să

creeze grădinile botanice; deoarece, ascultînd de același îndemn de-a se singulariza față de semeni prin ceva nou și „nemaivăzut", stăpînii vilelor și ai grădinilor rivalizau între ei prin raritatea plantelor.

Vestită era și din acest punct de vedere grădina vilei Medicilor de la Careggi; sau, la începutul secolului al XVI-lea, același lucru se spunea despre vila cardinalului Trivulzio din împrejurimile Romei, nu departe de Tivoli[49].

În concluzie, se poate observa că transpunerile plastice din lumea vegetală, în care trăiau și respirau simțul artei și în felul acesta, se regăsesc în mai toate fondurile tablourilor compuse de pictorii Renașterii, de la *Paradisul* lui Beato Angelico, la *Primăvara* lui Botticelli, la care acest cadru natural, din accesoriu devine dominant, spre a sublinia senzualismul artistului, atît de convins identificat cu acela al unor poeți prieteni, ca Poliziano sau Lorenzo.

Spre deosebire de ceea ce se întîmplase mai înainte de secolul al XV-lea, în acesta s-a căutat a se stabili un nou raport între locuința omului și grădină, între piatră și copaci, printr-o „loggia" la nivel cu pămîntul și care amintea funcția similară a vilelor romane.

În tratatul său *Despre arhitectură*, Leon Battista Alberti, sub influența tratatelor din antichitate, se ocupă și de arta grădinilor astfel concepute, dînd indicații pentru porticele, grotele, fîntînile, vasele de piatră, ornamentațiile vegetale în formă de litere, înșirarea copacilor în alei, bolțile de plante agățătoare pe colonade și altele la fel.

El preconiza, totodată, să se reproducă prin lauri, prin cedri, sau prin varietăți de conifere, tot felul de planuri arhitectonice, sau de arcuri și de colonade, așa cum se vede în *Madona* lui Mantegna de la Luvru.

Corespunzător orgoliului individului, care tindea a se pune cît mai mult în evidență, și casa din Renaștere va tinde să ocupe culmea colinelor, sau

chiar a munţilor, de unde să domine şesul şi marea[50].

Iată în ce fel se constată că nici natura n-a scăpat grijii de înfrumuseţare, din partea acelor pătimaşi adoratori ai frumosului sub orice formă, care-au fost noii oameni ai Renaşterii italiene.

De atunci mai ales şi prin ei, a rămas, fără posibilitate de răspuns precis, o întrebare: unde sînt cele mai frumoase grădini ale Italiei?

La Belaggio sau la Cernobbio, pe Lacul Como? Între Rapallo şi Portofino, pe Rivieră? La San Remo? La Fiesole? La Tivoli? În parcul de roze al vilei Sciarra? Sau la Gardone? La Capri? La Taormina?

Florile din toate celelalte grădini ale lumii absorb în ele soarele. Grădinile Italiei, în care sînt flori, dar sînt mai ales chiparoşi, măslini, portocali şi mimoze, adună în cununa lor de frunze şi flori, tot cerul.

Capitolul al şaselea

ARTA ÎNSCENĂRII UNEI FESTIVITĂŢI

SUMAR. — Raportul dintre teatrul Renaşterii şi arta acestor festivităţi; înscenarea banchetelor; diferite scene, relatate de documentele vremii: la Veneţia, banchetul descris de Beatrice d'Este; banchetele nupţiale de la Florenţa; cele de la Roma; de la Milano; de la Ferrara. Banchetele ca mijloc pentru deşlănţuirea celor mai bestiale instincte; vendetta; *câteva exemple de cruzimi; otrăvirile prin banchete; „arta otrăvurilor"; reţete savante; antidoturi. Raportul dintre organizarea banchetelor şi reprezentaţiile teatrale;* La Favola d'Orfeo *a lui Poliziano. Eglogele recitative; J. Sannazzaro. Caracterul tradiţional al serbărilor populare, îndeosebi la Florenţa; cortegiile cu caracter burlesc; la Roma; dar şi la Florenţa; „intrările" de suverani, prilej de manifestări similare; cortegiile de încoronare. Concluzie: elitele intelectuale în societatea Renaşterii; arta înscenării festivităţilor, menită să asigure legătura între aceasta şi mulţimile excluse de la artă.*

După toate relatările cu privire la grija individuală de înfrumuseţare, spre satisfacerea acelei nobile pasiuni de artă, menită să înnobileze orgoliul şi vanitatea noului om al Renaşterii, nu pot apare mai puţin sugestive acelea în care se vor colectiviza toate grijile de acest fel, în ceea ce se poate denumi arta înscenării unei festivităţi.

Strălucirea serbărilor care se organizau în Renaştere, cu ocaziile cele mai felurite (care puteau fi: recepţiile, nunţile, vînătorile, victoriile etc.), a rămas proverbială.

Se poate observa, de la început, că teatrul Renașterii, ca producție literară propriu-zisă, a rămas în inferioritate față de arta aceasta a festivităților, întrucît inspirația a fost sufocată de accesoriile decorative.

Pe de o parte acest exces, iar pe de altă parte, succesul începuturilor teatrului popular („serios", prin *Sacrele Reprezentări* și „comic", prin Commedia dell'Arte), au îndepărtat creația dramatică italiană de la marile realizări, pe care le-ar fi indicat tuturor așteptărilor, realizările atît de excepționale, în cadrul celorlalte genuri.

Nici chiar imitațiile după teatrul clasic greco-latin, prin traduceri, prelucrări, sau opere inspirate, nu au cunoscut în primele timpuri ale Renașterii acele succese, pe care le-ar fi îndreptățit orientarea culturală a umanismului către marile modele ale teatrului antic.

În schimb, reprezentațiile dramatice de tot felul, confundate adesea cu procesiunile de carnaval, s-au resimțit profund de fastul și de revărsarea de lux care au caracterizat toate manifestările sociale ale vremii.

Chiar dacă fenomenul se generalizase oarecum în întreaga Europă, „numai italienii — observă Burckhardt[1] — știau să aducă în asemenea serbări un anumit gust artistic, așa încît rezulta din acelea o concepție armonioasă, în toate părțile sale".

Banchetul pe vremea Renașterii era, pentru suveranii care se respectau și voiau să se facă respectați, prilejul cel mai nimerit de a-și valorifica gustul, averea și puterea, față de supuși, de rivali și de străini.

De aceea, ca odinioară la romani, banchetele erau adevărate spectacole, menite să înlocuiască, sau să reunească toate celelalte distracții.

Cum erau organizate, sau cum se înfățișau în timpul banchetelor ciclice „actorii", adică cei care se ospătau, în costumele timpului, cu necontenita perindare de oameni prin sală, în timp ce o dansatoare distra privirile și stimula desfătarea simțurilor, se poate vedea în fresca lui Filippo Lippi,

din absida catedralei din Prato, cunoscută sub denumirea de *Banchetul lui Irod*, cu Salomeea dansatoare[2].

Contactul lui Rabelais cu Italia trebuie să explice, desigur, prezența în opera sa a descrierii „pantagruelicelor" banchete, prin el devenite proverbiale, dar care și altfel erau o realitate în viața de toate zilele a Renașterii italiene.

Iar dacă este să căutăm alte reflexe literare, de natură burlescă, în opera scriitorilor contemporani, ele nu lipsesc din poema *Morgante* a florentinului Pulci.

Documentele vremii fac însă dovada că ceea ce ar apărea drept grotesc în exagerările acestor scriitori umoriști, corespundea de fapt cu cele mai curente aspecte reale.

Perindarea scenelor evocate în amintitele documente, de la curte la curte, nu oferă astăzi decît greutatea alegerii.

Vom lăsa deci iarăși întîmplării soluționarea acestei dificultăți.

Ea cade pentru moment asupra banchetului nuptial al ducelui Ercole I d'Este al Ferrarei[3].

Vesela pentru acest banchet fusese anume turnată în argint suflat cu aur. (Cu vremea, simplele talere vor constitui adevăratele capodopere ale artei lui Benvenuto Cellini. Sticla de Murano, oricît de fină, și ceramica de Faenza, oricît de artistică, erau considerate încă prea ieftine, ca să fie acceptate pe masa unui atare banchet). Fastul lui se precizează în tot felul:

Documentele amintesc de cele două mii de piese de aur, care au fost necesare numai pentru poleit fripturile ce s-au servit la acea masă.

Păsările (carnea de păuniță era dintre cele mai gustate) erau aduse scoțînd flăcări din gură și cu penele puse la loc, pentru ca admirația să fie cu atît mai generală, cu cît cozile cădeau mai lungi și mai desfăcute de pe enormele tăvi de argint, purtate pe brațe de numeroșii valeți, notîndu-se că uneori își făceau intrarea în sală, în același timp, pînă la o sută, purtînd în triumf optzeci de

tăvi enorme, pe care erau ţinute în picioare, pe suporturi ingenios ascunse, nesfîrşitele cîrduri de păuni, de păuniţe, de fazani şi de alte asemenea rarităţi comestibile.

Alteori se relatează chiar că păsările erau aduse cu puii după ele şi că erau urmate de alte cîrduri de fazani, de berze, de mistreţi, sau de căprioare, în aceleaşi plastice atitudini.

Căci de la marile banchete nu lipseau „sculpturile" în carne, inspirate, potrivit predilecţiilor vremii, din mitologie.

O friptură putea astfel să înfăţişeze plastic scena Andromedei scăpată de Balaur, sau a lui Orfeu cu harpa.

„Cofeturile" erau apoi oferite mesenilor în cutii într-adins decorate de artiştii curţii, iar dulciurile, şi ele adevărate „sculpturi" în zahăr, erau pictate de aceiaşi artişti, în cele mai autentice culori, înfăţişînd, deopotrivă, compoziţii mitologice (Laocoon cu fiii săi, Hercule cu copilul în braţe etc.), sau alteori numai busturi de personaje celebre, dintre care nu erau excluşi comesenii de faţă. În felul acesta, rămîneau destul de frecvente cazurile, în care ei se puteau mînca între dînşii, în efigie, bineînţeles.

Toate manifestările de acest fel dovedesc, pînă la evidenţă, senzualismul oamenilor din Renaştere, primitivitatea în care persistau, prin cele mai rafinate experienţe şi exhibiţii.

Dar asemenea manifestări mărturisesc, totodată, pentru noi, şi nevoia de artă, în cele mai modeste şi de rînd îndeletniciri ale vieţii comune.

Spre a mări confuzia între aspectele practice ale acestei vieţi şi preocupările de artă, banchetele se prelungeau totdeauna prin manifestaţii teatrale, acestea ţinînd în realitate locul adevăratei nevoi de spectacol.

Aşa fiind, vom reveni asupra explicaţiei crizei în care s-a aflat teatrul italian „de artă" în timpul Renaşterii, adică teatrul cu ţinută şi pretenţii literare, inspirat, eventual, de marile modele ale antichităţii.

În ce fel s-ar fi putut, într-adevăr, aprecia o tragedie eschiliană, la sfîrşitul, sau în timpul unui asemenea banchet?

Nevoia de spectacol însă, chiar în sensul teatral al cuvîntului, exista; atît numai că ea se satisfăcea prin improvizaţiile bufonilor şi ale saltimbancilor, atît de înrudite cu scenele improvizate de aceiaşi „cîntăreţi de istorii" în pieţele publice, sau cu fantasticele *Sacre Reprezentări* ale teatrului popular religios, în care se refugia toată predilecţia pentru romanţiozitate, la care conlucrau ingeniozitatea şi inventivitatea născocitorilor de „aparate" mecanice, de tipul celor realizate de Leonardo da Vinci.

Iată pentru ce de un teatru propriu-zis, în sensul teatrului clasic francez de mai tîrziu, adică un teatru de salon; sau în sensul celui englez, de pe vremea lui Shakespeare, nu a fost nevoie în Italia, la începuturile Renaşterii.

După aceste observaţii de caracter mai general, reluînd exemplificarea, vom face să se perinde prin faţa închipuirii noastre, cîteva alte descrieri de festivităţi ale vremii.

Astfel:

La un moment dat Beatrice d'Este, tînăra soţie (aproape un copil) a lui Lodovico il Moro de la Milano, se afla în vizită oficială la dogele Veneţiei, în scopul unor aranjamente politice.

Cu acel prilej, ea îi descria soţului său, într-o scrisoare-raport, banchetul pe care i l-au oferit veneţienii[4].

„. . . Pe urmă a venit banchetul. Diferitele feluri de mîncare şi dulciurile au fost aduse în sunetul trompetelor, însoţite de o mulţime nespus de mare de torţe.

Înainte de orice, au fost aduse figurile papei, a dogelui şi a ducelui de Milano [adică a lui Lodovico], cu armurile lor şi ale Excelenţei Voastre; pe urmă, sfîntul Marcu, vipera şi diamantul [drept semne ale diferitelor blazoane] şi multe alte obiecte de zahăr colorat şi poleit, cam trei sute de toate, odată cu o mare mulţime de cupe de aur şi de argint, care, răspîndite cît era sala de mare, făceau

un efect de neuitat. Între altele, am văzut o figură de zahăr a papei, înconjurat de zece cardinali, care se spunea că ar fi fost o anunţare anticipată a celor zece cardinali, pe care papa avea să-i facă în curînd [...]

Masa a fost servită pe scenă..."

Banchetele nupţiale erau însă cele mai potrivite împrejurări pentru desfăşurarea, cu adevărat teatrală, a unor şi mai somptuoase înscenări.

De la un palat la altul — relatează cronicile florentine[5] — şi de la un balcon la altul, pînă la loggiile de sus, se întindeau cu acea ocazie ghirlănzile, stofele şi tapiseriile.

Jos, în piaţeta cea mai apropiată, se ridica *il palco*, adică estrada, cu baldachinul de mătase albastră, festonată cu ghirlănzi de trandafiri, în vreme ce băncile pentru oaspeţi erau aşternute cu cele mai scumpe brocarturi.

În acest pavilion, deci în aer liber, urma să aibă loc banchetul, sau mai bine zis, seria de banchete, la care trebuiau să se ospăteze, după rangul fiecăruia, rînd pe rînd, sutele de invitaţi şi de rude, pînă la bufoni, muzicanţi, poeţi şi slugile de casă.

Pe alte mese de sub acelaşi baldachin, stăteau expuse darurile de nuntă: bijuteriile, rochiile, stofele şi blănurile cele mai rare, care constituiau adevăratul motiv de orgoliu, pentru cei care puteau să le ofere.

Dar dacă graţia şi distincţia florentină, totdeauna proverbiale, cît şi tendinţa locală de reacţiune împotriva exceselor de tot felul, pe care le practica Renaşterea (această tendinţă îl apropie spiritual pe Dante de Savonarola şi de toate legile somptuarii, pe care le-au practicat oamenii de stat ai Florenţei, fie şi în timpul unui ctitor al Renaşterii precum a fost Cosimo de' Medici); dacă o asemenea rezervă din partea florentinilor i-a caracterizat şi în această privinţă, faţă de celelalte locuri ale Italiei, exemplele pe care le oferă acestea din urmă dau adevărata notă a tabloului, ce caută să se înfăţişeze.

Datorită tendinţei unanime de-a se aprecia în tot felul „loviturile de teatru", simţul artei fiind adesea copleşit în secolul al XV-lea de „mania grandiosului şi a neobişnuitului", ne putem închipui cît de frecvente erau spectacolele pe care le ofereau în schimb banchetele în Roma papală, de exemplu, ca banchetele în timpul cărora se aduceau pe rotile, în sala ospăţului, munţi întregi de carton, pe care stăteau, rînduri-rînduri, păunii, fazanii, căprioarele şi chiar cîte un urs viu[6].

Pentru asemenea întreprinderi, se cheltuiau, firește, sume fabuloase.

Un aspect caracteristic oferit de societatea italiană a Renașterii este și acela al acumulării de mari averi, prin negoţul de produse manufacturate, sau de bani, în mîna unor adevăraţi „suverani ai finanţelor". (Acesta este nu numai cazul familiei Medici de la Florenţa, dar şi acela al unor bancheri ca I Bardi, sau ca I Peruzzi, în stare să susţină la un moment dat, cu banii împrumutaţi de ei regilor Franţei şi ai Angliei, războaie ca acela de 100 de ani, primind apoi drept gaj coroanele regale ale acelor suverani).

Iată de ce nu ne vor surprinde cele ce se relatează în documentele epocii, despre bancherul Agostino Chigi din Siena, stabilit la Roma şi cunoscut acolo printre cei mai iluştri bibliofili ai primei Renaşteri umaniste.

Între marii bancheri ai secolului, el era pe drept cuvînt celebru pentru averile pe care le acumulase cu băncile, cu domeniile şi cu industriile de tot felul[7].

În împrejurimile Romei, chiar pe malul Tibrului, acest bancher îşi construise o elegantă vilă, cunoscută sub numele de La Farnesina (astăzi este reşedinţa Academiei Italiene), în care pereţii au fost pictaţi de prietenul său Rafael, de elevul acestuia Giulio Romano, de Il Sodoma şi de alţii.

Faimos, printre atîtea alte exhibiţii de artă şi de fast, a rămas totuşi banchetul oferit de acest amfitrion în onoarea papei Leon al X-lea, (1518).

Pontiful a luat parte la banchet, împreună cu o suită de 14 cardinali, pe lîngă toţi ambasadorii acreditaţi la Roma.

Iar ca să-i onoreze după cuviinţă pe nişte oaspeţi ca aceia, neconfundîndu-se cu ceea ce se obişnuia în asemenea ocazii de către toţi amfitrionii, bancherul avusese originala idee să ordone lacheilor, ca nici un taler de aur sau de argint să nu fi fost adus la masă de două ori, ci, odată folosit, să-l arunce în apa Tibrului, care trecea prin fundul parcului.

Chiar dacă această bizară idee şi-a avut urmarea sa în anecdotica vremii (se zvonise, într-adevăr, că bancherul angajase pe ascuns cîţiva pescari, puşi să prindă la timp acele preţioase obiecte aruncate de lachei în apă), detaliul nu rămîne mai puţin caracteristic pentru vanitatea oamenilor din Renaştere, pusă la încercare mai ales cu prilejul unor manifestări ca acestea.

Rămînînd însă în cadrul celor obişnuite, oricît de impresionante ni s-ar părea astăzi detaliile care apar descrise în diferitele mărturii ce s-au păstrat, se poate aminti în aceeaşi ordine de idei, banchetul oferit la Roma de cardinalul Pietro Riario, nepotul Papei Sixt al IV-lea, pentru Leonora d'Aragon, în trecerea sa ca mireasă, de la Napoli la Ferrara, în vara anului 1473[8].

Într-o „loggia" anume construită de arhitecţi, s-a înscenat, neobişnuit de somptuos, banchetul animat tot timpul de scene mitologice, şi pe care poetul de curte Porcelio l-a prezentat ca fiind servit de toţi zeii Olimpului.

Sub un pavilion dintr-o mare piaţă a Romei, întruna răcorită de multe fîntîni, o seamă de actori florentini au dat cu acel prilej o mult admirată şi costisitoare *Sacră Reprezentaţie*, pentru ca locuitorii Romei să se întrebe, cu un cronicar contemporan, dacă pe asemenea „spectacole" trebuiau risipite averile sfîntului scaun, în vreme ce ameninţarea păgînilor de peste mare se făcea tot mai simţită în întreaga Italie.

Sau altă mărturie:

Beatrice d'Este înfăţişa în felul următor surorii sale Isabella, spectacolul nunţii rudei lor Bianca Maria Sforza, cu împăratul Maximilian al Austriei (1493)[9]: „... Nu se vedea peste tot decît brocart de aur adevărat şi de argint la fel, iar persoanele mai puţin sus puse purtau catifele roşii, astfel încît toaletele formau un minunat spectacol, fără a mai vorbi de mulţimea lanţurilor groase de aur, purtate de numeroşii cavaleri.

Toţi cei de faţă au recunoscut că nu mai văzuseră niciodată un spectacol atît de minunat, iar ambasadorul Rusiei, care era printre ei, a declarat că nu mai văzuse o pompă aşa de extraordinară. Nunţiul sanctităţii sale papa a declarat la fel, ca şi ambasadorul Franţei, care-a spus că deşi asistase la încoronarea papei şi la aceea a regelui şi reginei sale, nu a mai văzut de cînd era un spectacol mai frumos ca nunta aceasta".

La celălalt banchet nupţial, oferit la Insbruck, cu ocazia ajungerii miresei la curtea împăratului, nu a fost mai puţin uimitor fastul. Printre altele, s-a păstrat amintirea unui singur peşte gigantic, „monstruos şi ca din poveşti" — precizează documentele timpului[10] — care şi-a făcut intrarea în sala ospăţului, în sunetul trompetelor, odată cu mireasa, cunoscută pentru lăcomia ei.

Dar în legătură cu personajul pentru care s-au evocat aceste amintiri, putem adăuga alte amănunte:

Aceeaşi ducesă a Milanului fusese mai întîi logodită cu un bastard al lui Matei Corvinul, strălucitul rege al Ungariei[11].

Bianca avea pe atunci cincisprezece ani şi i-ar fi adus mirelui nespuse bogăţii.

În 1480 nunta era hotărîtă, astfel că s-a pregătit cortegiul nupţial, care trebuia s-o însoţească de la Milano la Buda. Din el aveau să facă parte şase sute de persoane, toate costumate „în haine lungi", după moda locului, întrucît în tot Orientul hainele scurte, de modă apuseană, erau ridicole.

Între însoţitori urmau să se numere mulţi gentilomi de la curte, cîţiva episcopi, cîţiva protono-

tari, numeroase doamne de onoare, patru „matroane de graviditate" şi multe alte asemenea persoane de încredere; căci după dorinţa ducelui, acela trebuia să fie un cortegiu în stare să uimească toată Europa şi să răspîndească tot mai departe, în ţările străine, faima celor din Milano.

Pînă în cele din urmă, căsătoria nu se mai făcuse. Dar motivul pentru care se pregătise, cu atîta fast, cortegiul acela, menit să asigure în primul rînd faima suveranului, merită să fie subliniat, deoarece se constată în tot felul în societatea Renaşterii o adevărată competiţiune în risipa de bogăţii, cu care „se regizau" asemenea festivităţi nupţiale, strălucirea lor fiind în raport direct cu renumele familiilor.

În acelaşi cadru de fastuoase înscenări, merită să fie prezentată desfăşurarea peripeţiilor, în cadrul cărora a avut loc nunta Lucreţiei Borgia, cu Alfonso I d'Este de la Ferrara:

„... Cununia fusese celebrată la Roma — precizează relatarea de care ne servim[12] — cu o pompă imensă [...] Măreţul alai, de aproape o mie de persoane, s-a pornit de la Roma în ziua de 6 ianuarie 1502, a străbătut Umbria şi Romagna, fiind primit cu mare sărbătoare de nobilii Baglioni din Perugia, de Montefeltrani la Urbino, de Bentivoglio la Bologna şi ajunse la sfîrşitul lunii în apropierea capitalei ducatului estens, unde Ercole I, tatăl mirelui, pregătise o primire de un fast extraordinar [...]

În ziua de 1 februarie, în localitatea Malalbergo, Lucreţia se întîlnise cu cumnata sa Isabella d'Este, marchiza Mantovei. În localitatea Torre della Fossa o aştepta ducele Ercole, mirele Alfonso, ambasadorii diferitelor state italiene şi străine, cu un mare număr de curteni. Tînăra mireasă, care venea într-o corabie (*bucintoro*), a coborît pe malul apei şi a sărutat mîna bătrînului duce, care, la rîndul său, a sărutat-o părinteşte; după aceea, urcîndu-se iar în corabie cu noile sale rude, a continuat călătoria, în timp ce stolul de curteni o însoţea călărind, pe cele două maluri. Seara, Lucreţia a fost găzduită în palatul lui Alberto d'Este, care

se înălța în Borgo di S. Luca, de cealaltă parte a rîului Po, în fața porții S. Paolo.

A doua zi, la orele 21, cam pe la 2 după masă în zilele noastre, mireasa a trecut podul zis al castelului Tedaldo, după numele unei străvechi fortărețe, azi dispărută, și a intrat în oraș.

Sîntem apoi amănunțit informați asupra ordinei strălucitului alai călare.

În frunte mergeau trei escadroane de balestrieri, cu livreaua albă și roșie, iar în cap cu splendide penaje: pe urmă venea fanfara, alcătuită din fluiere, tobe și trompete; urma mirele, îmbrăcat într-o haină lungă de catifea roșie, plină toată de fluturi de aur bătut. Foarte bine arăta Alfonso, voinic și chipeș, pe calul său de bătălie, însoțit de cumnatul său Annibale Bentivoglio, de fratele său Fernante, de celelalte rude și de ceata de curteni. Pe urmă veneau trimișii din Mantova și din Urbino, precum si nobilii din Roma, care făceau parte din alaiul miresei, cu minunate lanțuri de aur pe după gît; apoi cinci episcopi și doi *locos* (bufoni spanioli), care strigau mulțimii uimite laudele noii doamne.

Iat-o, în fine, apărînd pe un cal sur, acoperit cu o catifea roșie, brodată cu frunze de stejar, iat-o, apărînd pe Lucreția, cu fruntea ei înaltă și albă, cu fața strălucitoare ca de zeiță, cu părul blond și fluturat căzîndu-i pe umeri ca o mantilă de beteală, scînteind în razele soarelui. Purta o scufă lucrată fin, împodobită cu bijuterii și cu pietre prețioase; pieptul îi scînteia de diamante; corpul îi era închis într-o elegantă *camora* de damasc roșu, țesut în dungi de brocart de aur *riccio;* umerii îi erau ocrotiți de o *sbernia* (mantilă) de brocart de aur, căptușită cu hermelină.

Cînd au văzut-o, cei de față au fremătat de emoție, ca înaintea unei arătări îngerești, în timp ce ea, cu privirea candidă, cu voiosul zîmbet, cu strălucirea celor douăzeci și doi de ani ai ei, a cucerit într-o clipă inima poporului.

Mergea pe cal singură, sub un baldachin de purpură, dus de profesorii de la universitate; în preajmă, drept lachei, avea șase nobili din Ferrara;

în urmă, veneau călare ducele Ercole, ducesa de Urbino și o ceată de doamne, în treisprezece trăsuri de curte; pe urmă, lungul șir de 68 de catîri, încărcați cu tezaurele Lucreției, dăruite de papa, cu un larg fast, de pe spinarea creștinătății; în sfîrșit, mulți străini călări și o coadă de tîrgoveți și de țărani, care alergaseră de departe, ca să admire serbările.

Niciodată privirile uimite ale ferrarezilor, care totuși erau deprinse cu strălucirea curții lor, nu mai văzuseră o cavalcadă așa de măreață și de somptuoasă.

Cerul era senin; timpul frumos, iar superstițioasa Lucreția trebuia să fi aflat în acest detaliu un bun presentiment, cu toate că la intrarea în oraș, calul său, speriindu-se de împușcături și de focurile de artificii, se ridicase în două picioare și o trîntise jos pe distinsa amazoană. Dar socrul său a ajutat-o numaidecît să se urce pe un catîr alb, iar Lucreția a rîs de acea întîmplare, căreia nu i-a dat nici o importanță.

Sărbătorescul alai a mers mai departe, dînd ocol principalelor străzi, pe unde, din loc în loc, se ridicau «tribunale» sau estrade, pictate de cei mai mari artiști. La poarta castelului Tedaldo, pe o estradă în formă de turn de cetate, au apărut trei copilași, închipuind-o pe Venus, pe Pallas Atena și pe Junona. Unul din ei a rostit pe dinafară, cu multă grație, un mic discurs ocazional. Ajungînd la S. Domenico, cavalcada a continuat să ocolească diferitele cartiere ale Ferrarei; pînă ce s-a oprit în fața campanilei de la catedrală.

Acolo un *giocoliere* (scamator), zis «il Cingaro» (Țiganul), coborî în fuga mare de pe turnul dell' Arringa, care se înălța aproape în fața campanilei și, alunecînd cu pieptul pe o frînghie, fără s-o atingă nici cu mîinile, nici cu picioarele, parcă ar fi zburat pînă la poarta catedralei, zisă a lunilor; în același timp, un alt saltimbanc s-a dat jos pe o frînghie legată de-o fereastră a turnului palatului ducal.

Mireasa a fost dusă în fața acestui palat, a intrat pe marea poartă împodobită cu faimoasele statui

ale lui Niccolò şi Borso d'Este, iar apoi a urcat marea scară de marmură, în capul căreia o aştepta marchiza Isabella, care făcea onorurile casei, cu un grup întreg de doamne nobile şi de domnişoare.

Într-acestea, în curtea interioară a palatului, balestrierii şi lacheii prădau, după obiceiul timpului, baldachinul şi catîrul Lucreţiei, iar cei închişi erau pe dată lăsaţi liberi.

Odată intrat tot alaiul în marea sală a palatului, iluminată din plin, căci se înnoptase, mireasa a făcut cunoştinţa principalelor personalităţi de la curte şi a fost obligată să asculte epigramele poeţilor (printre care un epitalam al lui Ariosto), din care nu lipsea elogiul cuminţeniei şi al pudoarei Lucreţiei Borgia. Iar Pellegrino Prisciano, gravul şi solemnul orator de curte, a rostit în latineşte discursul de rigoare, plin de reminiscenţe mitologice. . .".

Partea principală a serbărilor care au urmat, trebuia consacrată recitării comediilor clasice. „Cîtă strălucire de aur, de culori vii, de steme, în vasta sală a palatului ducal, în care puteau intra pînă la cinci mii de spectatori! Şi ce lux de stofe şi de ornamente, pe costumele actorilor!

În cele şase zile cît au ţinut serbările nunţii — precizează Istoria literară[13] — s-au reprezentat nu mai puţin de cinci comedii ale lui Plaut", intercalate în jocurile mai puţin savante, dar, desigur, mai distractive, ale scamatorilor, ale bufonilor şi ale actorilor de comedii.

În aceeaşi enumerare de exemple (ele abundă în cronica Renaşterii), ar mai putea să fie evocat apoi banchetul nunţii lui Ercole al II-lea d'Este, fiul Lucreţiei Borgia, cu Renée de France, la care, după acelaşi îndătinat obicei, au avut loc obişnuitele exhibiţii artistice, dintre care n-a lipsit reprezentarea unei comedii (*La Cassaria*, după Plaut), a lui *messer* Lodovico Ariosto, care a ţinut să recite prologul în persoană[14]. După cum s-ar putea evoca festivitatea nunţii Isabellei d'Este, în timpul căreia s-au aruncat în public, în loc de bomboane, me-

dalii de aur, pe care era gravată figura sa şi a lui Francesco Gonzaga. (Profilul Isabellei se pare că era atît de asemănător, încît ea a preferat totdeauna acest portret tuturor celorlalte, foarte numeroase, pe care i le-au încercat mai apoi tot felul de artişti gravori şi pictori)[15].

În sala consacrată zeiţei Psyche în palatul vilei del Tè din împrejurimile Mantovei, amenajat cu neîntrecut fast de Giulio Romano pentru distracţiile ducelui Federico Gonzaga, se desfăşoară, pe un întreg perete, enorm, fresca *Pregătirii banchetului nunţii lui Amor cu Psyche*, executată de amintitul pictor şi de elevii săi.

Tot ce este exces de vitalitate şi senzualism (elefantul din fund nu face decît să accentueze nota aceasta), sau lascivitate şi provocare, prin atitudinea nudurilor de satiri şi de bacante, caracterizează atmosfera în care se desfăşura, în „arta" şi „stilul" vremii, un asemenea banchet[16].

Sugestia ni se pare binevenită, prin ceea ce presupune susceptibil de cele mai reprobabile degenerări, spre a face legătura între aceste banchete şi odioasele crime, puse la cale, cu o „artă" nu mai puţin rafinată, de „vendetă" în Renaştere. Să nu se uite, într-adevăr, că pe acea vreme o palmă se cerea răzbunată cu pumnalul (şi vom înţelege tragedia *Cidului*); că Benvenuto Cellini, cum mărturisea însuşi în autobiografia sa, n-a putut dormi o noapte întreagă, chinuit de gîndul răzbunării împotriva hangiului care-l ofensase, căci îi ceruse plata înainte; că erau oameni care trăiau toată viaţa, ziua ca şi noaptea, acasă ca şi pe drum, pîndiţi mereu de „vendetă", astfel că nu puteau umbla niciodată singuri şi neînarmaţi; sau, în fine, că în toate familiile se păstrau, din tată în fiu, registre pentru însemnat ofensele şi iertările din fiecare generaţie[17].

Cruzimile practicate cu „artă" de oamenii Renaşterii aveau deci o strînsă legătură cu aceea a înscenării banchetelor, precum şi cu „arta răzbunării" prin „vendetă", astfel că ele nu vor fi separate nici în prezenta evocare.

„Cruzimea, proverbială pe vremea seniorilor și a tiranilor din Renaștere — după cum s-a spus[18] — trebuie de fapt încadrată în scenarul timpului și al răzbunărilor locale, considerînd-o ca o armă de represalii, așa cum fastul și serbările erau un mijloc de popularitate."

Pe cînd viitorul poet Angelo Poliziano avea zece ani — spre a invoca un fapt anume — tatăl său căzuse victima unei repetate răzbunări familiare, fiind asasinat de unele rude. Și astfel, „în jurul copilăriei omului în care cea mai aleasă cultură a Renașterii trebuia să trăiască cea mai senină viață a poeziei, fremătau încruntatele îndîrjiri și furia vendetelor medievale"[19].

Asemeni împăratului Tiberiu, Cesare Borgia s-ar fi supărat știindu-se iubit, iar nu temut, de supușii săi. De aceea obișnuia să-i taie cîte unuia mîna dreaptă și limba pe jumătate, dacă i se spunea că-l vorbise de rău. Iar acea bucată de limbă, legată la degetul mic al mîinii tăiate, era arătată poporului Romei, „drept pildă și învățare de minte"[20].

În palatul Spinola din Sanpierdarena, lîngă Genova, se păstrează și acum o frescă a pictorului E. Carlone, care-l reprezintă pe Megollo Lercari în barcă, aducîndu-i împăratului Trebizondei un butoiaș plin cu nasurile și urechile dușmanilor căzuți în mîinile sale[21].

Ferdinand I de Aragon, regele Neapolului, era vestit la rîndu-i în analele secolului al XV-lea, pentru răutatea, cruzimile și pentru tirania exercitată în tot felul, asupra poporului.

Palatul său a fost teatrul unor cruzimi și al unor torturi fără precedent, mai ales în lupta pe care a dus-o Ferdinand împotriva baronilor conjurați.

El avea — se notează[22] — o fire închisă, tăcută, disimulată și răzbunătoare.

Dar așa fiind, apare, nu mai puțin, drept tipul seniorului din Renaștere, care a știut să-și organizeze cu artă succesul necesar, spre triumful acelei *virtus* a omului în luptă cu „Fortuna".

Astfel interpretat, Ferdinando a fost unul din cei mai „înțelepți" principi, în sensul machiavelic al cuvîntului.

Aceste cîteva exemple, alese din abundentul material pe care-l oferă documentele Renașterii în materie de cruzimi și de „vendete", pot face îndeajuns legătura între relatările de pînă acum despre arta înscenării unui banchet și urmările tragice pe care le putea avea uneori o asemenea „inofensivă" inițiativă, pentru aceia în onoarea cărora era pusă la cale; căci îi pîndea foarte ușor riscul de a-și pierde viața, căzînd victimă altei „arte", extrem de rafinată și aceasta, adică „arta otrăvirilor".

Se povestește astfel[23] că Roberto Ambrogio Sanseverino, un senior din nordul Italiei, voind să se ducă la regele Franței, al cărui general era (1532), s-a abătut în drum pe la marchizul del Vasto, care se afla în castelul de la Busseto, la nobilii Pallavicino. „Primit cu mare cinste, a stat la masă cu acei domni; dar, după masă, a fost apucat de mari dureri și a murit, dînd de bănuit că i se strecurase otravă în mîncare", probabil în urma unor uneltiri ale lui Carol Quintul.

Sau:

La un mare banchet, oferit în vila lui de către cardinalul Adriano di Corneto, luînd parte papa Alexandru al VI-lea Borgia, împreună cu fiul său Cesare, aceștia hotărîseră să-i otrăvească pe unii prelați, spre a-i putea moșteni mai degrabă.

Printre cei osîndiți, se afla însuși amfitrionul; iar otrava aleasă era mult temuta *cantarella*[24], care însă dăduse greș de data aceasta, întrucît, otrăvindu-se cu ea, dintr-o greșală a paharnicului, însuși papa și Cesare Borgia, au putut să scape cu viață.

Atît de frecventate erau pe atunci asemenea inițiative criminale, de îndată ce era vorba de suprimarea unui rival incomod, ori a unei soții care nu mai convenea diferitelor aranjamente politice și sentimentale, încît aproape nu se mai putea crede în posibilitatea morții naturale. Cu altă ocazie[25], am relatat în acest sens cazul condotierului Sigismondo Malatesta din Rimini, învinuit (nu se mai

poate distinge dacă pe drept sau nu), că și-ar fi suprimat prin otrăvire, una cîte una, cele trei soții.

Istoria, oricît de indiscretă, n-a fost în stare nici pînă astăzi să deosebească legenda de adevăr, în ceea ce privește crimele unor asemenea „Tirani".

Sigur este că, terorizați de obiceiul curent al otrăvirilor în timpul banchetelor, oamenii nu mai aveau curajul să le practice, fără a lua cele mai ingenioase precauții; de aceea cardinalii preferau să aducă vinul de acasă, atunci cînd erau invitați la Vatican.

Încă din antichitate, „arta otrăvirilor" se perfecționase necontenit[26]. Cele mai rafinate veninuri rezultau din amestecuri de vegetale cu minerale toxice.

Secretul formulelor și profesia de *avvelenatore*, erau cît se poate de apreciate în Italia, ele presupunînd nu numai o deosebită pricepere tehnică, dar și o mare abilitate în strecurarea otrăvii, fără ca victima, obișnuită să fie foarte atentă, să prindă de veste; sau în ștergerea urmelor, după săvîrșirea faptei, pentru a da toate impresiile că moartea fusese naturală.

Pentru experimentarea ca toxice a arsenicului, a antimoniului, sau a „zahărului lui Saturn", se foloseau diferite animale și chiar sclavii. Iar după ce rezultatele erau considerate sigure, otrava se putea strecura în cuminicătură, sau putea fi presărată pe îmbrăcămintea care venea în atingere cu corpul, în mînuși, pe chei, pe inele, pe flori, sau pe scrisori.

Chimia populară a ajuns astfel să aibă o neașteptată trecere, în fața celor care nu se mai puteau lipsi de serviciile ei.

Iar alături de toxice, alte „arte" își impuneau, deopotrivă, serviciile; așa erau: elixirele de viață lungă, filtrele de iubire, farmecele de tot felul (cele de moștenire mai ales), „apa de văduve", „praful de veșnicie", sau „aurul viu din argint" (cu un cuvînt, ceea ce practică din această „artă", țiganii zilelor noastre, drept continuatori ai atîtor alte

„arte magice" şi ceea ce practica pe atunci atît de apreciata şi temuta ştiinţă a alchimiei).

Italia Renaşterii şi-a asigurat astfel o necontestată celebritate şi prin „arta veninurilor" (de aici denumirea ei de *L'Ausonia venenosa*), îndeosebi prin otrăvuri ca „apa tofana", sau prin *cantarella* familiei Borgia, un fel de pulbere, „nu mult deosebită de zahăr", cum o descria, îngrozit, istoricul şi prelatul Paolo Giovio, la alcătuirea misterioasă a căreia se pare că se foloseau viscere de animale intrate în putrefacţie, stropite cu arsenic.

Excepţionala ei calitate consta în faptul că era singura care se putea topi în vin şi în mîncare, fără să fie simţită, avînd totuşi efecte imediate, spre deosebire de acel *venenum atterminatum*, care ucidea „cu termen" şi a cărei formulă, menţionată de Caterina Sforza, presupunea cunoaşterea unei complicate „chei" (Xfnfnpo B Tfrmknf, adică: *veneno a termine*).

Groaza de otrăvuri şi nevoia de-a se născoci, în aceeaşi măsură, antidoturi la fel de puternice, au fost atît de mult simţite în acele timpuri, încît ştiinţa modernă îi datorează flagelului otrăvurilor un real progres în direcţia experimentală. Toxicologia — s-a spus pe drept[27] — de atunci datează şi, odată cu ea, un nou pas s-a făcut de medicină, în direcţia biologiei experimentale.

Revenind însă la ceea ce formează obiectul propriu-zis al capitolului de faţă, adică la arta înscenării festivităţilor, vom adăuga unele precizări în legătură cu organizarea banchetelor şi reprezentaţiilor teatrale, care le însoţeau de cele mai multe ori.

Aceste reprezentaţii, după cum am văzut, nu erau adesea decît o simplă completare a festivităţilor, astfel că înscenarea lor era asumată tot de suveran, sau de un om de încredere al acestuia. La Ferrara, spre exemplu, de Niccolò da Correggio, nepotul lui Ercole I d'Este[28], cazul ducelui de Ferrara, care obişnuia să poruncească şi să supravegheze personal spectacolele, de a căror strălucire ştia că depindea în bună parte reputaţia sa poli-
201 tică, nefiind o excepţie[29].

În această grijă a lor, suveranii erau secondați, fie de poeții improvizatori, fie de actorii ambulanți, pe care știau să-i atragă.

Pentru felul cum înțelegeau să se supună unor astfel de condiții de lucru chiar cei mai talentați scriitori, se poate invoca exemplul lui Angelo Poliziano, poetul curții lui Lorenzo de'Medici.

Căzut la un moment dat în disgrația acestuia și mai ales a soției sale Clarice Orsini, Poliziano părăsise Florența în 1479, plecînd într-un exil de bună voie. În cele din urmă, se oprise la curtea cardinalului Francesco Gonzaga de la Mantova, care, profitînd de prezența și de talentul lui, i-a dat ordin să scrie în cîteva zile textul unei piese de teatru, care să se reprezinte cu prilejul serbărilor organizate pentru logodna Clarei Gonzaga cu Gilbert de Montpensier și, totodată, a lui Francesco Gonzaga cu Isabella d'Este (amîndoi logodiți de copii).

Poliziano a compus, în asemenea condiții, *La Favola d'Orfeo*, lucrare literară care avea să ocupe apoi un loc excepțional în evoluția teatrului din Renaștere[30].

Caracterul pastoral al acestei fabule dramatice poate face legătura cu obiceiul, foarte răspîndit la banchete, de a se recita egloge „recitative", compuse anume de poeții de curte și pe care le cîntau în fața oaspeților actorii deghizați în costume de păstori, fără vreo înscenare deosebită[31].

În textul acestor egloge era vorba, bineînțeles, de iubire; ori se făceau în ele tot felul de aluzii la cei prezenți, se adulau seniorii, se biciuiau unele vicii, sau se repeta elogiul vieții pastorale.

Astfel începea să prindă consistență și celebra dramă pastorală, pe care o va ilustra în secolele următoare și nu numai pentru Italia, talentul deosebit al lui Tasso, sau al lui G. B. Guarini.

Pînă la aceștia însă, evoluția prea norocosului gen se oprește în fața operei lui Jacopo Sannazzaro din Napoli, al cărui nume se face menționat aici și pentru calitatea sa de apreciat organizator de serbări la acea curte[32], pentru care a compus nu puține „farse" și „tablouri vivante", a căror notă

Scanned with OKEN Scanner

caracteristică rămîne cea fantastică, înscenările lui fiind bogate în elefanți, în focuri de artificii, în costume exotice de orientali, sau în tot felul de zei ai Olimpului, pentru ca un asemenea spectacol să încînte mai ales privirile și să rămînă cît mai adecvant cadrului în care trebuia să se desfășoare.

Datorită aceleiași predilecții pentru spectaculos și invazia elementelor fantastice, atunci cînd nevoia lor va populariza din nou, în mari cicluri dramatice, vechile spectacole religioase, perpetuate în Italia din cele mai vechi timpuri ale evului mediu (sub forma pseudo-dramatică a „Laudelor"), cei mai de seamă scriitori ai secolului al XV-lea, îndeosebi cei ai Florenței, se vor complace în perfecționarea unor asemenea spectacole, spre a-i da teatrului italian noul gen al *Sacrelor Reprezentări*.

Căci nu este, desigur, indiferent, să se noteze printre autorii care-au ilustrat acest gen popular de teatru religios, unii din cei mai activi reprezentanți ai umanismului, printre care Lorenzo Magnificul însuși, mama sa Lucreția Tornabuoni, Bernardo Pulci, soția acestuia, sau, chiar și un profesor de drept canonic de la Universitatea din Pisa, precum a fost Castellano dei Castellani[33].

În felul acesta, linia de demarcație între reprezentația propriu-zisă, cu text literar, cu decor, cu actori și cu sală, și serbarea populară, desfășurată în biserici, pe treptele lor, sau în piețele orașelor, nu mai putea fi deosebită.

Astfel că, aceste serbări populare s-au substituit deopotrivă teatrului, de la care au împrumutat unele elemente, dar a cărui existență propriu-zisă au compromis-o în bună parte.

Desigur că florentinii secolului al XV-lea — precizează V. Rossi[34] — nu au putut schimba, cu ambiția lor de noutate, mersul vieții omenești și fatalitățile care-i condiționează existența.

Căci nu le-au lipsit nici lor marile suferințe și multiplele necazuri. Iată, astfel, epidemiile din fiecare an, din primăvară pînă toamna tîrziu, cu cele mai cumplite aspecte de ciumați, prin case și prin piețele orașului; iată calamitatea războaielor,

tot așa de frecventă, cu invaziile și prădăciunile de mercenari străini; răscoalele; iată excesele unei fiscalități nemiloase; iată conjurațiile, exilările, frămîntările pentru impunerea familiei Medici și reacțiunea celorlalți nobili; iată răzbunările, asasinatele și noile exilări.

Cu toate acestea: acea viață, așa cum se reflectează ea astăzi din documente, din scrisori, din nuvele și din poezii, a fost o viață de bucurie și de necrezută voioșie.

Cu ocazia serbărilor populare, străzile Florenței erau pavoazate cu tapiserii de mătase și cu tablouri mari, scoase de prin locuințe; căci toate „artele" ei își arătau atunci hărnicia. Poporul se înghesuia zgomotos și vesel, pretutindeni. Pe la ferestre se arătau tinerele florentine, *„fresche e gioiose più di fior di spina"**. Cerul însuși se părea că ar fi coborît pe pămînt, spre a-l schimba într-un adevărat Paradis.

Procesiunile solemne, cu prelații în frunte; *Sacrele Reprezentări*, cu „mașinile" înscenate de meșteri ca Brunelleschi; demnitarii Comunei, cu seniorii cartierelor și cu rectorii orașului, înconjurați de stindarde și de halebardieri, se îndreptau adesea spre catedrală, numai ca să ducă acolo obolul lor de lumînări înflorite.

Altă dată, se alerga *Paliul* (adică drapelul de catifea roșie, cu ciucurii de aur), cu care se onora învingătorul la alergările populare de cai, la care veneau să ia parte cele mai renumite și depărtate curți ale Italiei.

Luxul, în ciuda predicatorilor și chiar a violențelor unui Savonarola, sporea pe fiecare an. El apărea mai ales în toaletele feminine, sau chiar și în ale onoraților cavaleri.

La fel era spectacolul organizat cu prilejul serbărilor populare de primăvară (*Calendimaggio*, adică armindenul părților noastre).

Dacă aceste serbări cîmpenești datau de mult la Florența și se încîntase de ele tînărul Dante ca

* „Mai fragede și mai gingașe decît floarea cu spini (trandafirul)" *(it.)* (S. P.).

autor al *Vieţei Noi* (pe o vreme în care puritanismul, încă medieval, le reducea la aspecte de-o „angelică" distincţie), ne putem închipui uşor ce pretext de nesupravegheată exuberanţă deveneau aceleaşi sărbători ale vieţii ce se reîntorcea pe pămînt, în secolul Renaşterii, sub auspiciile dorinţei de viaţă deplină ale unui senior tînăr şi „măreţ" ca Lorenzo, ale fratelui său Giuliano, ale unor poeţi ca Poliziano sau Pulci, ale unui pictor ca Botticelli.

La Florenţa se păstrase încă obiceiul „tovărăşiilor" de tineri dispuşi să petreacă oricum (*le brigate*) şi care, întocmai ca în *Decameron*, îşi petreceau zilele de primăvară florentină, în parcul vilelor de prin împrejurimi.

Însuşi L. B. Alberti, gravul arheolog-arhitect şi autor de tratate pedagogice, a găsit răgazul necesar să adreseze invitaţii ca următoarea, într-o cunoscută *frottola* a sa: „*Venite in danza, Gente amorosa . . .*"*.

La aceste vesele reuniuni tinereşti, versurile se cîntau totdeauna; Poezia îşi păstra astfel funcţia ei „naturală şi divină", de cîntec din deplinătatea sufletului.

Oamenii de pe atunci puteau încă să cînte; simţeau nevoia să cînte, nu numai să asculte pe alţii cîntînd.

La auzul acelor „balade" se prindeau în hore, vioi ritmate, pe pajiştile de flori.

Madrigalele şi baladele (cîntecele de dans), rămîneau deci compoziţiile cele mai apreciate ale timpului, tocmai pentru caracterul lor muzical şi coregrafic.

Aceasta, bineînţeles, nu se petrecea numai la Florenţa.

La Veneţia, patricianul şi poetul Leonardo Giustinian, care simţea adesea nevoia să recurgă la delectarea muzicii, declara la un moment dat că spre aceasta îl atrăgea nu voinţa — sînt cuvintele sale[35] —, ci firea sa însăşi, „care m-a dus pe o

* „Haideţi la dans, îndrăgostiţi . . ." *(it.)* (S. P.).

cale ușoară la deplina posesie a oricărui fel de muzică".

Dar în felul acesta, credem a fi ajuns la unele aspecte prea depărtate ale artei pe care am voit s-o precizăm. Căci propriu-zis, asemenea manifestări populare ca cele evocate mai sus și în care arte ca muzica, poezia, dansul și plastica își dădeau aproape în aceeași măsură contribuția, tocmai prin caracterul lor aproape folkloristic, se sustrag tendințelor și intențiilor specifice timpurilor noi ale Renașterii. De aceea, ne vom mulțumi numai cu semnalarea lor, în felul în care am făcut-o, spre a surprinde în schimb aspectele oferite de cortegiile populare înscenate în timpul Renașterii, precum au fost acelea, burlești și obscene, care se puteau vedea la Roma pe timpul papei Alexandru al VI-lea Borgia.

Profitînd de prezența la curtea sa a principelui turc Djem (este cel pictat de Pinturicchio în *Disputa St. Ecaterina* din apartamentele Borgia)[36], fratele și rivalul la tron al lui Bayazid al II-lea, care, de frica acestuia, se refugiase în Franța, de unde îi fusese vîndut ca sclav papei Inocențiu al VIII-lea în 1489, în loc de a-l folosi, la organizarea unei viitoare cruciade, Borgia preferase să-i reducă rostul la acela pur teatral, de-a ieși călare la procesiunile solemne, îmbrăcat în bogatele lui costume orientale, alături de papă și de fiul său Cesare.

Cu acest prilej, se poate adăuga amănuntul că ducele de Gandia, celălalt fiu al papei, căruia îi plăcea atît de mult fastul oriental, obișnuia să se îmbrace deopotrivă în asemenea costume exotice, ca să poarte, astfel costumat, spre marele scandal al clerului și al credincioșilor, crucea și insignele papale, în timpul acelor procesiuni[37].

Fiind vorba de cortegiile populare, degenerate prin Renaștere în cele mai triviale manifestări obscene, se poate adăuga, în fine, din relatările acelorași cronici ale vieții papale, delectarea papei Borgia de-a privi, de la ferestrele palatului său pontifical, cortegiul tradițional al măștilor, ce se desfășura în piața sf. Petru, de crăciunul anului

1502, cînd refuzase, sub pretextul unei indispoziţii, să oficieze sfînta slujbă.

În schimb, pare că privirile i s-au încîntat nespus la vederea acelei procesiuni, în care „măştile" apăruseră bizar deghizate în costume de prelaţi, „legănînd în mijlocul feţelor, în loc de nasuri, enorme membre virile"[38].

Nu este cazul să se atribuie asemenea scandaloase manifestări numai anormalităţii, cu caracter adesea scelerat, de care a dat dovadă în tot felul, famigerata familie a acestui spaniol. Căci, cu anumite deosebiri în favoarea bunelor reputaţii, însuşi Lorenzo Magnificul a patronat adeseori astfel de manifestări de carnaval, compunînd chiar, împreună cu maeştrii compozitori de muzică ai vremii, adesea germani, cîntece speciale (aşa-zisele *Canti Carnascialeschi*), pe care florentinii le cîntau travestiţi cu mult simţ caricatural, în costume feminine[39].

Aşa s-au văzut şi pe străzile Florenţei procesiuni, în care se înfăţişa plastic triumful divinităţii păgîne, al străvechilor eroi şi al cunoscutelor alegorii, alături de „mascaradele" (*le mascherate*) diferitelor profesii, vîrste şi clase sociale.

Acel senior al Florenţei a aflat în orice caz timpul necesar să compună tot felul de poezii frivole, pentru astfel de procesiuni, după cum, în acelaşi scop, a compus o serie de „cîntece pentru dans" (*canzoni a ballo*), care se executau cu prilejul serbărilor de carnaval şi pentru care compunea melodiile celebrul maestru Squarcialupi.

Cavalcadele nocturne care se înscenau în nopţile de carnaval la Florenţa, de către tinerii aristocraţi, cu alaiuri de prieteni şi cu sute de călăreţi în uniforme strălucitoare; cu care de triumf, pe care ardeau în flăcări, inimi imense, în faţa balcoanelor femeilor adorate; cu banchete în zorii zilei şi cu *giostre* eroi-comice, ca în poemele cavalereşti ale vremii[40], nu apar mai puţin expresive pentru ceea ce ar putea constitui un motiv de reprobare a excelor la care se dedau cele mai rafinate şi pretenţioase spirite, atunci cînd era vorba

de libera manifestare în public, a ceea ce am denumit arta înscenării unei festivități.

„Intrările" suveranilor, sau ale ambasadorilor acestora într-un oraș, nu erau mai puțin speculate, pentru ca rezultatele aceleiași „arte" să se producă.

Atunci cînd Ludovic al XII-lea, regele Franței, solicitat de Lodovico il Moro, și-a făcut intrarea solemnă în Milano (1499) cortegiul, într-o adevărată procesiune, fusese precedat de cinci sute de arcași, care înaintau în sunetul trompetelor și în bătaia tamburelor. Regele însuși înainta sub un baldachin de hermină, pe care-l purtau respectabilii profesori ai universității, îmbrăcați în robe roșii[41].

Invitat la curtea Franței de același rege, Cesare Borgia s-a pregătit să-și facă intrarea în Paris, „în costume cît se poate de fastuoase și cu un minunat cortegiu de gentilomi, al căror lux avea să-i uimească atît de mult pe autorii contemporani de „memorii"[42].

Dar „intrările" în Roma ale aceluiași Cesare Borgia, după fulgerătoarele-i victorii din Italia de Mijloc, cîștigate cu prețul unor sîngeroase trădări, erau „fidela reevocare" a intrărilor triumfale ale vechilor împărați ai Romei[43].

Numeroase care alegorice erau atunci trase de cai albi pe toate străzile, iar pe unele se vedea statuia lui Iuliu Cesar, drept omonim al învingătorului. Alteori, trona el însuși, Cesare Borgia, pe cîte un asemenea car, îmbrăcat în costum de împărat roman, cu coroana de lauri pe cap. În urmă-i, veneau carele cu pradă; soldații, venind pe jos și călare, aveau brodate pe piept, cu fir de aur și de argint, cuvîntul „CESAR", pe care-l și aclamau, în sunetul trîmbițelor și în uralele poporului.

Din felul cum erau alcătuite alaiurile care însoțeau de obicei personajele ce-și făceau „intrarea" în asemenea condiții, putem deduce apoi marea grijă ce se punea, și calitativ, întru realizarea cît mai somptuoasă a festivităților.

Scanned with OKEN Scanner

Strălucirii şi fastului exterior, le corespundea astfel distincţia aristocratică a celor ce însoţeau suveranul.

Ne gîndim la cazul poetului Matteo Maria Boiardo, cel legat atît de intim de familia d'Este şi de curtea lor de la Ferrara, el însuşi un nobil renumit pentru fastul cu care-şi ţinea o curte proprie.

Pe cînd era tînăr, contele de Scandiano (adică poetul nostru de mai tîrziu), făcuse parte din cortegiul ducal cu ocazia „intrării" în Ferrara a împăratului Frederic al III-lea (1469), sau, altă dată, din suita ducelui d'Este, atunci cînd acesta se dusese la Roma, ca să primească din mîinile papei coroana ducală şi Roza de Aur (1471); sau, în fine, doi ani mai tîrziu, cînd făcuse parte din „solemna cavalcadă", care-o adusese pe Eleonora d'Aragon de la Napoli la Ferrara, drept mireasă a ducelui Ercole[44].

Un tablou al unui pictor obscur, pe cît de necesar documentării istorice, ca Brusasorci (1494—1567), aflător în palatul Ridolfi din Verona[45], înfăţişează, la fel, interminabilul cortegiu cu care papa l-a întovărăşit pe împăratul Carol Quintul al Spaniei, ca să fie încoronat în catedrala din Bologna.

În acest cortegiu, cu slujitori, suliţaşi, demnitari, baldachine, trîmbiţaşi, prelaţi şi o mare bogăţie de costume, se văd nu mai puţin strălucitori principi, ambasadori, împreună cu ducele de Savoia, ducele de Bavaria, ducele de Urbino, marchizul de Monferrato şi mulţi alţi suverani ca aceia[46].

Renaşterea a avut şi meritul de-a consfinţi în societatea europeană, drept un îndepărtat reflex al cavalerismului, cea mai desăvîrşită eleganţă a raporturilor sociale.

În acest scop, ea a pus în circulaţie o adevărată ştiinţă, precis codificată, a manierelor de rigoare, admirate apoi şi adoptate de restul lumii civilizate.

Idealul acestei lumi, adesea frivolă şi imorală, se va concentra într-o perpetuă dorinţă de ele-

gantă, de rafinament artistic și literar, care s-o poată distinge de restul celorlalți muritori.

Codificatorul acestei lumi, va fi Baldassar Castiglione.

Nuvelistul ei, Bandello.

Întruchiparea-i cea mai perfectă, Isabella d'Este.

Iar poetul, Ludovico Ariosto.

S-a definit astfel, în conturări cît mai precise, tipul perfectului om de societate[47], chiar dacă un asemenea produs, exclusiv și autentic, a însemnat izolarea exponenților Renașterii într-o lume închisă, de aristocrați ai frumosului și ai culturii, indiferent de provenientele plebee ale celor care au practicat-o cu mai mult succes.

Ne putem întreba însă, dacă întreaga Renaștere n-a însemnat o vastă izolare a elitelor, de restul vulgului neinițiat.

Această izolare, împotriva căreia va fi nevoie de o mare revoluție, care se va întîmpla abia la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, a avut binefacerile ei, întrucît acei inițiați s-au înțeles totdeauna, cînd era vorba să admire o aluzie mitologică dintr-o scenă dramatică, sau cînd s-au entuziasmat de frumusețile unui autor clasic abia descoperit.

Așa s-a precizat figura perfectului *Cortegiano*, drept ideal uman, prin sine însuși realizat în viață.

Poate că niciodată în istoria omenirii, ca acum, în Renaștere, nu s-a stabilit mai repede un raport de egalitate între ideal și realitate, din acest punct de vedere.

Astfel s-a ajuns la impresionantul rezultat, pe care îl remarcă Burckhardt[48], că anume, mai mult curtea părea făcută pentru acest *Cortegiano*, decît el pentru curte.

„Mobilul principal al oricăreia dintre acțiunile sale nu era grija de a-l servi pe suveran, cît propria sa perfecționare."

De aceea chiar în lupte, cu orice risc, perfectul *Cortegiano* „«trebuia să se abțină de la toate acele acțiuni», chiar utile și nu lipsite de sacrificii, sau de primejdii, care n-ar fi fost suficient de grandioase și de estetice ele însele, întrucît el nu

trebuia să uite niciodată că ceea ce îl conducea la război, nu era datoria în sine, ci numai onoarea".

Numeroase trebuiau deci să fie însuşirile, de natură sufletească şi fizică, pe care aveau a le dovedi, în tot felul, aceşti „oameni de lume şi de curte".

Nu este mai puţin adevărat însă, că numai armonizînd acel complex de însuşiri, neutralizîndu-le între ele, se putea ajunge la tipul perfect uman, preconizat şi admirat de Renaştere.

Nici o însuşire nu trebuia să aibă atîta supremaţie asupra celorlalte, încît să le eclipseze în parte sau chiar total.

Dar, în aplicaţiile practice ale manifestărilor care ne interesează, este suficient să constatăm pentru moment prezenţa unor elite intelectuale şi estetice în societatea Renaşterii.

Căci, în felul acesta, se vor putea defini unele din cele mai fundamentale aspecte ale ei.

„Arta — s-a remarcat[49] — nu mai înfloreşte acum, ca pe timpul Comunelor, pentru educaţia poporului; ci pentru egoista plăcere a suveranului. De aceea, ea şi scapă controlului popular. Suveranii îi umplu de daruri (cel puţin cu vorba!) pe artiştii lor, pentru opere care nu vor fi niciodată expuse în public. Traducerile, de exemplu, foarte îngrijite şi cu migală ornate cu miniaturi, din Platon sau din Aristotel, nu erau, desigur, destinate supuşilor; adesea ele nu treceau pragul intimului *studiolo*."

În felul acesta, iniţierea în cultura umanistă, cît şi rafinamentul artistic, au creat în societatea italiană amintitele elite, dacă nu adevăratele caste de intelectuali şi aristocraţi ai frumosului, menite să împartă lumea Renaşterii în categoria aristocraţilor artei, ai culturii şi în aceea a vulgului neacceptat.

Aşa s-a răspîndit, accentuîndu-se, întrebuinţarea limbii latine, drept mijloc de exprimare care să-i singularizeze şi astfel pe cei necuprinşi în casta umanistă.

Spre meritul Renaşterii, atare tendinţă n-a fost însă exagerată şi reacţiunea n-a întîrziat să se

Scanned with OKEN Scanner

impună, în sensul folosirii limbii populare italiene, încă din secolul al XV-lea.

Se constată deci că nici așa, Renașterea italiană nu a căzut în excesul imitării antichității cu orice preț, cum ar fi fost dealtfel natural, dar ceea ce ar fi accentuat mai mult distanța care separa cele două categorii despre care am vorbit.

Renașterea italiană a păstrat de fapt în fondul ei multe aspecte burgheze, poate datorită în special provenienței exponenților săi.

În realitate, așa s-a putut menține Renașterea pe linia marilor posibilități de creație, fără a trebui să renunțe definitiv la acea aristocrație a culturii și a artei, menită să consfințească totuși caracterele și valorile ei cele mai de seamă.

Arta înscenării unei festivități, așa cum a fost arătată în decursul acestui capitol, a avut tocmai rostul să asigure legătura valorilor de artă, în felul cum erau voite de promotorii și de creatorii lor, cu marea mulțime anonimă, de care altfel s-ar fi înstrăinat de la început.

O atare artă, lărgind pînă la desființare cadrele producțiilor dramatice propriu-zise, și-a arogat funcția socială a teatrului, pe care l-a făcut să capete în Italia, și astfel, acel accentuat caracter popular, pe care nu l-a contrazis, tot de pe atunci, teatrul religios al Sacrelor Reprezentări și popularа Comedie de Artă.

Suveranul, marchiza, condotierul, *il cortegiano*, poetul și umanistul au descins uneori în mijlocul mulțimii de la curtea altfel inaccesibilă, a invidiatei lor nobleți spirituale. Iar atunci, cu un gest de mărinimie seniorială, au poruncit să se dea de știre în lumea întreagă că vor oferi un banchet, pe care îl voiau consumat în mijlocul celei mai fantastice revărsări de fast și de strălucire, pentru ca arta să coboare, în formele-i cele mai omenești, în mijlocul mulțimii.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al şaptelea

ARTA ÎNDELETNICIRILOR

SUMAR. — Arta omului politic şi arta de a guverna statul; condiţia acestei arte: eroismul şi arta de-a muri; arta disimulării şi arta de-a trăda; arta diplomaţiei; arta vorbitorului; oratoria oficială, alături de arta conversaţiei; arta adulaţiei; arta războiului şi a duelului; tratatele acestei arte; arta fortificaţiilor; arta portretiştilor; arta tipăritorilor de cărţi; arta miniaturiştilor şi a caligrafilor; şi aceea a legătorilor de cărţi; arta ceramiştilor; arta alegerii materialelor; arta modernizării unui oraş, arta vînătorilor, arta călătoriilor, arta istoriografului; arta filologului; arta traducătorului; arta versificării; arta dansului şi a muzicii; arta iubirii şi a vieţii.

Oamenii Renaşterii, atît de încrezători în autoritatea marilor gînditori ai antichităţii, puteau afla oricînd în opera lui Aristotel şi a lui Cicero confirmarea că o individualitate umană nu-şi poate asigura desăvîrşirea decît prin participarea la viaţa unei colectivităţi constituite, a unei *polis*, ori a unei *respublica*[1].

Şi într-adevăr, dacă secolul al XV-lea, adică răstimpul celei dintîi Renaşteri, n-a corespuns în Italia cu o epocă de mari înălţări naţionale şi colective, în coincidenţă cu cele individuale, nu este mai puţin adevărat că arta „guvernării" unui stat (Machiavelli le va denumi „Republici", sau „Principate"), va fi atît de mult practicată de toţi Italienii, fie ca suverani, fie ca simpli „secretari", adică sfetnici ai acestora, încît ei şi Renaşterea vor

consfinţi-o în viaţa modernă a Europei, pentru mai multe secole.

Într-o vreme în care eroismul individual era socotit drept cea mai normală manifestare, nu se putea ca tot ceea ce mai rămăsese din tradiţiile cavalereşti ale acestui popor să nu se fi întruchipat în forme de viaţă eroică, puse în slujba celui, sau a celor, nu totdeauna la înălţimea sacrificiului, care ştiau să le folosească spre binele lor.

Din îndeletnicirea omului de stat, de orice fel, nu putea să lipsească deci „arta eroismului", unită cu „arta de-a muri frumos", despre care ştiuse să se exprime categoric unul dintre cei dintîi condotieri ai săi, Sigismondo Malatesta, scriind: „*Uno bello morire tutta una vita onora*"*[2].

De aici, din acest sentiment despre frumuseţea morţii, se isca tot eroismul şi tot pateticul existenţei acestor oameni, pe care nu-i însufleţea decît amintirea (mai mult literară) a idealului cavaleresc; dar, în orice caz, nu-i însufleţea un susţinut simţ al iubirii de patrie; ci, ambelor idealuri, li se substituia cel mult această „estetică a morţii".

Deprinşi să trăiască viaţa cu atîta frenezie, încît şi moartea li se părea apoi frumoasă, aceşti oameni au ajuns să ţină, în primul rînd, la trăirea vieţii oricît de mult sau oricît de puţin dar în deplină libertate a spiritului şi în deplină satisfacere a corpului, intens şi total.

După aceea, simţeau că pot să moară oricînd şi oricum. Dacă mureau eroic, într-o încordare supremă a fiinţei lor sufleteşti şi corporale, într-o „giostră", sau într-o încăierare de lagăr, cu atîta erau mai mulţumiţi.

Sigur este că sentimentul de groază în faţa morţii, atît de creştin şi de adîncit de evul mediu în suflete, începuse a se risipi din conştiinţa acestor oameni, poate şi sub influenţa concepţiilor păgîne de seninătate în faţa morţii.

Căci iată-l, de pildă, pe acelaşi condotier din Rimini, faţă în faţă cu acest sentiment. Pe cînd

---

* „Un fel frumos de a muri onorează o viaţă întreagă" *(it.)* (S. P.).

iubita sa Isotta avea numai 15 ani şi viaţa îi surîdea în tot felul de făgăduinţi şi încredere, a pus meşterii să-i pregătească mormîntul în catedrală. Iar sub influenţa lui Petrarca, acelaşi suveran-poet, sau poeţii curţii pentru dînsul, o cîntaseră pe aceeaşi adolescentă, în viaţă şi după moarte, prin *Isottee*.

Sugestionat de acea „frumuseţe a morţii", de la literatură, Sigismondo trecuse la transpunerea sentimentală, în piatra unui sarcofag, spre a-şi imortaliza astfel iubirea în marmura mai rezistentă ca versul[3].

„Arta de-a muri frumos" era presupusă, aşadar, în „arta eroismului" şi amîndouă laolaltă puteau fi presupuse ca posibile şi în cazul copiilor, şi în cazul femeilor.

Pentru cei dintîi, este valabil tot exemplul lui Sigismondo, fiind mai bine cunoscut.

Pentru celelalte, stă vie în amintiri mărturia Caterinei Sforza, rămasă celebră în analele curajului feminin, într-o vreme cînd toate soţiile de condotieri îi înlocuiau cu atîta destoinicie, în cele mai riscate întreprinderi politice şi în marea „artă" de a guverna poporul. Iar această „michelangiolescă" figură[4], contrasta cu atît mai mult cu aceea a soţului său Girolamo Riario, nepotul papei Sixt al IV-lea, cu cît acesta îl ridicase la un moment dat la rangul de principe, peste mai multe oraşe din Italia Centrală.

Dar nimic nu ni se pare mai expresiv pentru această artă a eroismului, decît următoarele sfaturi pe care i le dădea omul de stat şi poetul Gioviano Pontano, suveranului său din Napoli, Ferdinando d'Aragon, în preziua marii catastrofe a acelei dinastii[5]:

„... Eşti bătrîn şi toată Italia, Franţa şi Spania îţi sînt conjurate împotrivă şi nu te vor ajuta; iar turcul va sări pe tine, cum fac muştele cu cel bolnav. Aşa încît la vorbele frumoase adaugă fapta, care înseamnă buna prevedere. Nu te face oaie, căci porcii se vor face lupi. Nu te încrede atîta în Dumnezeu, căci nu te ajută fără tine, în cazu-
215 rile în care oamenii se pot ajuta singuri. Nu ţine

în ultimul moment să te dai cu totul pe mîna norocului, că el obişnuieşte să înşele, iar oamenii au în bună parte liberul lor arbitru".

De la realismul crud, împins pînă la cinism faţă de Dumnezeu şi de norocul bun al armelor pămîntene, pe care îl denotă aceste îndemnuri ale sfetnicului către suveran şi pînă la ceea ce Renaşterea a consfinţit în arta politică drept artă a simulării şi a tuturor trădărilor, pasul este, evident, foarte aproape.

Pentru prima dintre aceste două arte, întregul secol şi-a aflat expresia în următoarele versuri ale unui poet ca Ariosto[6]: „... *Quantunque il simular sia le più volte / ripreso, e dia di mala mente indici, / şi trova pur in molte cose e molte / aver fatti evidenti benefici, / e danni e biasmi e morti aver già tolte; / chè non conversiam sempre con gli amici / in questa assai più oscura che serena / vita mortal, tutta d'invidia piena*"*.

Şi atunci, salvarea nu putea veni decît de la o artă ca simularea, mai sigură în rezultate şi deci mai folosită ca trădarea.

S-a observat, poate pe drept cuvînt, că o interpretare romanţioasă a istoriei italiene, îi atribuie numai condotierului şi principelui italian o deosebită aptitudine pentru această artă a trădării, de care pe atunci se învredniceau de fapt toţi suveranii lumii[7] şi pe care o practicau, fără distincţie, condotierii, papii, regii, seniorii şi împăraţii.

Dacă nu se reacţiona la trădare prin vendetă, trădării i se opunea trădarea, cursei altă cursă, schimbării la faţă o schimbare la faţă. Şi astfel, arta trădării îşi avea meşterii ei recunoscuţi.

Cine l-ar fi putut întrece în această privinţă, pe ducele Milanului, Lodovico il Moro, dacă nu aceia care s-au priceput să-l trădeze cu mai multă iscusinţă?

---

* „Deşi de-atîtea ori e criticată / Ca semn al răului nutrit în gînd, / Vezi peste tot a simulării artă / Ce, moarte şi primejdii alungînd, / Aduce binefaceri nu o dată. / Căci prieteni n-ai în jurul tău oricînd / În astă sumbră, prea arar senină / Viaţă muritoare, de invidii plină" *(it.)* (S. P.).

Scanned with OKEN Scanner

Căci ducele s-a remarcat în fața istoriei[8], numai printr-o mai mare eleganță, curtenie și artă, în a răspunde trădărilor prin altele mai iscusite.

Cronica Renașterii ilustrează astfel dramatic de abundent acest capitol, viața oricăreia dintre curțile sale, oferind pagini de-o impresionantă coloratură a neîntrecutei ingeniozități în uneltirea trădărilor.

Cazul lui Ferrante d'Aragon, regele Neapolului (urmaș al unui principe maur din Valenciá), cu poftiri de rivali la banchete și cu prinderea lor acolo, ca să-i închidă în colivii de fier, să-i omoare și să le țină în sălile palatului cadavrele îmbălsămate, gătite în cele mai luxoase costume, este destul de cunoscut, spre a-l mai relata în detaliu.

Dar nici Florența tuturor rafinamentelor de artă și cultură nu oferea exemple mult deosebite. Căci de îndată ce se făcea bănuit de trădare comandantul unei fortărețe în solda sa, era chemat de stăpînire, ademenit tot prin trădare în sala gonfalonierului și apoi omorît de doi sicari, ascunși după clasica draperie; iar după ce capul cadavrului era tăiat, îl aruncau în piața palatului comunal, spre a-l vedea cît mai multă lume[9].

Cum ar putea să lipsească apoi din asemenea relatări, oricît de sumare, exemplele pe care le oferă cronica evenimentelor din timpul domniei familiei Borgia?

Trădările puse la cale de șeful ei, papa Alexandru al VI-lea, în scopul de a-i asigura fiului său Cesare stăpînirea asupra Italiei de Mijloc, în dauna seniorilor din orașe ca Rimini, Forlì, Urbino, Faenza sau Bologna, spre a întemeia astfel o puternică dinastie, sînt dintre cele mai des povestite în cărțile despre Renaștere. Iată totuși una[10]:

Seniorul Faenzei, asediată în 1501 de trupele ducelui Valentino, era adolescentul Astorre Manfredi, de-o frumusețe care-l făcuse legendar și îi asigurase reputația unui alt Antinous.

În preajma lui se aflau, în acele grele împrejurări, toți bătrînii sfetnici ai statului, toți nobilii și tot poporul.

Scanned with OKEN Scanner

După un asediu nenorocit şi după capitularea cetăţii, Astorre făcuse totuşi imprudenţa de-a se încrede în tratatul de pace iscălit de Cesare Borgia, ducîndu-se să i se închine în cortul din tabăra lui. Unde fusese imediat arestat şi dus apoi sub escortă la Roma, spre a fi aruncat în subteranele de la castel Sant'Angelo, de unde a fost scos după un an, spre a fi aruncat cu o piatră grea legată de gît, în Tibru, împreună cu un frate al său şi cu alţi cîţiva necunoscuţi, fără a se şti pînă astăzi dacă frumuseţea lui de efeb nu-i fusese fatală.

Atras într-o cursă asemănătoare de acelaşi duce (Machiavelli îl va declara de fapt „principe", prin dedicaţia lui), tînărul Guidobaldo de la Urbino ar fi trebuit să aibă aceeaşi soartă, dacă dibăcia de-a evita acea trădare, printr-o mai mare iscusinţă, nu l-ar fi salvat la timp, dîndu-i putinţa să-şi părăsească statul prin fugă şi printr-un exil nenorocit la Mantova, menit să trezească compătimirea Lucreţiei Borgia şi indignarea ei împotriva purtării unui frate atîta de scelerat.

Şi totuşi: sînt interpreţi ai Renaşterii, unii dintre ei cu autoritatea lui Giovanni Gentile[11], care să identifice astăzi în Cesare Borgia pe autorul celei mai mari capodopere a acelei „arte" de „a face statul", iar în Machiavelli, pe autorul portretului său ideal.

Şi într-un caz, şi în altul, arta politicii se poate defini drept „estetică", în sensul cel mai propriu al cuvîntului; „după cum estetică este, în general — continuă Gentile —, concepţia despre realitatea umană, pe care umanismul o afirmă împotriva naturalismului medieval".

Numele lui Cesare Borgia, citat printre maeştrii artei de a guverna, îl acceptă, desigur, în aceeaşi tovărăşie, pe acela al lui Ferdinando d'Aragon (fiorosul şi vindicativul Ferdinando I d'Aragon al Neapolului), în care istoria modernă înclină să vadă totuşi pe suveranul care-a ştiut să întruchipeze „triumful acelei *virtus* omeneşti asupra Fortunei" şi „pe unul din cei mai înţelepţi oameni politici", neîntrecut „mînuitor de oameni şi de

Scanned with OKEN Scanner

evenimente, în scopul de-a domina și de-a pleca sub voința unuia singur, mersul istoriei"[12]; precum îl acceptă pe al lui Sigismondo Malatesta, admirat de un dușman neînduplecat ca papa Pius al II-lea, pentru „virtutea" disimulării și pentru înălțimea la care știuse să consfințească arta politicii, prin care izbutea să iscodească cele mai ascunse gînduri și gesturi ale supușilor, ale prietenilor și ale neprietenilor săi[13].

Adevărată anticipare a principelui ideal, Lorenzo cel Magnific al Florenței, splendidă întruchipare de om perfect, așa cum l-a conceput în cele mai frumoase veleități noua Renaștere, s-a dovedit a fi deopotrivă un admirabil spirit practic, în arta guvernării.

În primul rînd, se remarcă faptul că a ocîrmuit Florența, Toscana și, în mare parte, destinele politice ale întregii Italii, dacă nu ale Europei timpului său, fără a sta pe tron; ci de acasă, din palatul său de pe Via Larga.

Și apoi, Lorenzo n-a dovedit niciodată „prea multe scrupule în alegerea mijloacelor care aveau a-l duce la scop; după cum nici el n-a evitat actele de cruzime și de necinste, vendetele care-au urmat după conjurația Pazzilor și chiar abuzul cu banii publici, sau loviturile violente date regimului popular"[14].

De aceea l-a și definit Francesco Guicciardini „*il migliore e più piacevole tiranno*"*, din cîți erau de dorit pe acea vreme.

Iar în clipa morții, Lorenzo s-a dovedit conștient de o atare „virtute", pe care o posedase în cel mai înalt grad, transmițînd fiului său, sub forma unui luminos testament politic (aceluia avea să-i servească mult, în îndeletnicirea care-l aștepta, de diplomat și de om al bisericii), un lung tratat asupra artei de a guverna statul, fruct al unei geniale și lungi cariere[15].

Prin Lorenzo, diplomația și ocîrmuirea au fost cu adevărat ridicate la demnitatea de „arte", în domeniul cărora s-a dovedit cel mai genial repre-

---

* „Cel mai bun și mai agreabil tiran" (N. a.).

zentant, ca şi în domeniul Renaşterii artistice sau intelectuale. Căci, în ceea ce priveşte politica, este impresionant de reţinut extraordinarul merit pe care l-a avut el în a echilibra, printr-o impecabilă armonizare, interesele şi pornirile acelui vălmăşag de state şi mici suverani ai Italiei secolului al XV-lea, ceea ce înseamnă şi marele aport, în acest domeniu politic, al deprinderii sale cu problemele de simetrie, de proporţie şi de superioare armonii.

Indisolubil legată de artele şi îndeletnicirile de mai sus, apare apoi aceea a diplomaţiei, care de atunci datează, în acest fel practicată, pentru întreaga lume modernă; căci au consacrat-o în secolul Renaşterii, bailii Veneţiei şi secretarii Florenţei.

Mînuirea acestei „arte" le era încredinţată mai totdeauna cărturarilor, poeţi şi umanişti, de aproape înrudiţi ca provenienţă şi spirit cu *messer* Niccolò Machiavelli, fixat în amintirea posterităţii drept prototipul „secretarului" ambasador. Nu era însă rar cazul ca această iscusită îndeletnicire, care presupunea o îmbinare a tuturor calităţilor şi defectelor artei de a guverna, să le fie încredinţată femeilor, chiar foarte de timpuriu, precum era cazul Beatricei d'Este, soţia lui Moro, îmbrăcată anume cît mai luxos şi lăsată să apere interesele unui stat ca acela, în faţa bătrînilor senatori ai Veneţiei, în sala mare a palatului ducal[16].

Însă în aceeaşi măsură şi pentru practicarea aceleiaşi îndeletniciri, s-a impus între valorile consacrate de Renaştere şi „arta vorbitorului".

După cum se impusese în acel timp arta redactării unei scrisori (de aceea a luat atît de mare dezvoltare epistolografia în Quattrocento), în aceeaşi măsură a mijlocit un model ca Cicero sau Quintilian, dezvoltarea la maximum a bunei arte a Oratoriei.

Ea se practica atît în limba latină, cît şi în cea „vulgară" (adică italiană), cu ocazia frecventelor concilii ale bisericii, a primirilor de ambasadori, a întîmpinării de suverani, cu un cuvînt a multiple-

Scanned with OKEN Scanner

lor festivităţi organizate, după cum s-a văzut, în Renaştere.

Elocvenţa, dealtfel, era presupusă în aptitudinile înnăscute şi cele mai apreciate, ale unui popor ca cel italian, atît în sensul de oratorie activă, a oratorului, cît şi în sensul de oratorie pasivă, a ascultătorului.

Mai surprinzător poate să pară faptul că în Renaştere, deci într-o epocă de aparentă dezinteresare religioasă, s-a practicat mult şi cu apreciabil succes, oratoria sacră, prin cuvîntul, ascultat pînă la evlavie, al unor predicatori ca Bernardino din Siena, sau ca Mariano da Gennazzano, care, printr-o rară eleganţă de stil şi printr-o neuitată graţie în rostire, izbutise să-l eclipseze, chiar în faţa unui admirator ca Lorenzo il Magnifico, pe vijeliosul şi nu mai puţin talentatul predicator, care a fost Girolamo Savonarola[17].

Alături de oratoria oficială, politică sau sacră şi ca o consecinţă ramificată a ei, s-a dezvoltat apoi în societatea Renaşterii, cu un succes aproape neegalat, aceea care se poate denumi „arta conversaţiei".

Marea ambiţie a oricărui om deosebit dotat, a rămas în timpul Renaşterii ambiţia de-a atrage atenţia semenilor săi prin ceva.

Această veleitate nu mai putea fi satisfăcută acum, prin ceea ce reprezentase rangul, bravura sau averea în societatea feudală.

Semenii trebuiau seduşi prin farmecul deosebit al personalităţii.

De aici s-a născut şi acea „artă a raporturilor sociale" în care Italienii mai ales, au excelat de la început.

S-a codificat astfel, prin ei, acea politeţe epistolară, sau verbală, inspirată din cea mai distinsă urbanitate, care se va consfinţi în secolele următoare prin generalizarea ei în toată lumea europeană.

La gentilezza şi *la piacevolezza*, de care dădeau dovadă italienii Renaşterii, au rămas astfel proverbiale.

Scanned with OKEN Scanner

O altă expresie a aceleiaşi „arte" a fost deci aceea a conversaţiei, seducător amestec de sclipitoare ingeniozitate, de inteligenţă şi de fantezie, de teatral şi de cultură, de graţie şi de insinuare.

Expresia cea mai desăvîrşită a unei atare arte se va regăsi după două secole la curtea regilor Franţei şi, prin ea, în tragediile clasicilor francezi, care-aveau s-o ducă la cele mai invidiate şi rafinate perfecţionări[18].

Italienii secolului al XV-lea au rămas în schimb neîntrecuţi în arta oratoriei diplomatice, atunci cînd prezenţa lor în a pune la cale alianţe şi răscoale, sau în a declara un război, era mult mai apreciată şi efectivă, decît victoriile de pe cîmpurile de bătălie[19]; sau atunci cînd un „orator" al florentinilor ca Giannozzo Manetti la regele Alfonso d'Aragon al Neapolului (să se noteze că „orator" însemna pe atunci „ambasador"), reuşise a-l seduce într-atîta pe acel strălucit suveran, încît înlăturase din gîndul său orice altă preocupare[20].

Mare desfăşurare de oratorie se practica însă pe atunci şi cu un invidiabil răsunet, cu prilejul numeroaselor concilii, convocate în Italia şi în afară de graniţele ei, de biserica Romei. „Maestru în arta de-a acorda cuvintele, frazele şi perioadele în armonii variate şi fermecătoare", era declarat cu acele ocazii toscanul Enea Silvio Piccolomini, pe care aceeaşi biserică avea să-l aibă în curînd printre Pontifii ei[21]. „Expert în a modera deşarta amplificare retorică prin citate potrivite din autorii clasici şi din cei sacri, sau prin lungi episoade istorice, el ştia să întrunească obişnuita partitură a discursurilor sale, măcar cu umbra unui raţionament [...] De aici marile şi trecătoarele sale succese oratorice, la care trebuie să fi contribuit şi prestanţa frumoasă, vocea clară şi suavă, ca şi graţia gesturilor sale."

Această artă a vorbirii în public, pe care o denota îndeletnicirea de simplu cărturar, sau de „secretar" diplomatic şi care afla atît de variate exprimări în societatea Renaşterii, a asigurat apoi,

Scanned with OKEN Scanner

în lipsa unui teatru de artă, legătura publicului mare cu o anumită cultură.

Să nu uităm, într-adevăr, că prin pieţele oraşelor italiene se organizau încă adevărate spectacole în aer liber, de către povestitorii de întîmplări cavalereşti (de obicei în legătură cu Roland şi cu Paladinii lui Carol cel Mare, ca în vestitele *Chansons de Geste*, sau ale lui Roland)[22].

Între două episoade — adesea recitarea ţinea mai multe ore, în cîteva zile consecutive — „cîntăreţii de bancă" (*i cantam-banco*) umblau cu talerul printre ascultători şi, ca să dea mai multă culoare povestirilor, însoţeau recitările lor de acordurile unui instrument de coarde.

În felul acesta, arcuşul servea şi pentru a sublinia pasajele dramatice, prin gesticulări mai violente.

Iată de ce un umanist contemporan putea să relateze în felul următor impresiile sale de la un „spectacol" ca acesta, cu totul anacronic, pe-o vreme cînd epopeea clasică, prin Virgiliu şi Homer, întîrzia încă să înlăture acea tradiţie medievală[23]:

„... L-am auzit într-o zi pe Antonio di Guido [Cantambancul faimos, care-a fost comparat de Poliziano cu Orfeu], cîntînd în piaţa S. Martino războaiele lui Orlando [Roland], cu atîta elocvenţă, încît mi se părea că-l aud pe Petrarca. Ai fi zis că ai chiar înaintea ochilor bătăliile, nu o simplă descriere a lor. Am citit pe urmă aceleaşi versuri. Doamne! Ce grosolănie! Nu le mai recunoşteam!"

Arta adulaţiei, oricît de mult ar fi fost pusă la încercare printre „virtuţile" ce se cereau de la un *cortegiano* şi de la un diplomat, se pare a fi constituit îndeosebi punctul de onoare rezervat poeţilor.

Poeţii de la curtea unui Sigismondo Malatesta, precum era la un moment dat Porcellio Pandoni, se dovedeau în stare să compună întregi poeme mitologice, în versuri latine, ca aceea intitulată *De amore Jovis in Isottam* (adică despre îndrăgostirea lui Jupiter de iubita lui Sigismondo) şi

în care zeul Marte, cu Apolo şi cu acelaşi Jupiter, i-o disputau acestuia pe Isotta, cu atîta înverşunare, încît pînă la urmă, se învoiesc să i-o lase condotierului cît va fi în viaţă, pentru ca apoi „*sit nova stella poli*“ *[24].

Asemenea adulaţii echivalau de fapt cu divinizarea acelei muritoare încă din viaţă şi cu transfigurarea ei în divinitate, fără ca puterea artei să fi îndreptăţit, ca în cazul lui Dante, sau al lui Petrarca, un asemenea procedeu, din partea unor poeţi ca Porcellio Pandoni, Ariosti Malatesta, Serafino Aquilano, sau ca Francesco Accolti şi de care profitau, alături de „diva între dive“ Isotta, contemporani ca Eleonora d'Aragon, Cesare Borgia, Francesco Sforza, sau Borso d'Este.

Dar, din fericire, Renaşterea a avut parte şi de poeţi mari, ca Ludovico Ariosto.

Din punct de vedere al servilismului adulativ, conştiinţa lui nu s-a comportat însă altfel.

Căci nu există epitet şi comparaţie suficient de convingătoare, nu există mai ales antiteze suficient de contrastante în *Orlando* al său (c. XIII) („plumbul“ faţă de „argint“, „arama“ faţă de „aur“, „salcia“ faţă de „laur“ şi altele la fel), spre a elogia mai insistent „frumuseţea, virtutea, faima onestă şi norocul“ unei stăpîne ca Lucreţia Borgia, în comparaţie cu celelalte preastrălucite doamne.

Iar adulaţia nu se răsfrîngea numai asupra calităţilor personale ale ducesei, fizice sau sufleteşti, ci şi asupra meritului de-a fi născut fii atît de „regali“ ca Ercole d'Este. „Întrucît — adăuga poetul — parfumul nu se duce atît de repede, chiar dacă îl pui într-un vas nou, fie el rău sau bun.“

Revenind însă la observaţiile în legătură cu arta de a guverna statul, se va nota că noţiunea de conducător politic şi aceea de războinic nu erau niciodată disociate. De aceea, foarte mare importanţă va căpăta printre valorile de viaţă ale Re-

* „Să fie o nouă stea pe firmament“ (N.a.).

Scanned with OKEN Scanner

naşterii, arta strategiei, a fortificaţiilor, a conducerii mercenarilor la luptă, a luării cu asalt a unei cetăţi, cu un cuvînt, arta războiului.

„În Italia — constată Burckhardt[25] — mai înainte ca în orice altă ţară, s-a avut o ştiinţă şi o artă a războiului, tratate în mod cu totul sistematic şi raţional; după cum acolo se întîlnesc cele dintîi exemple de războaie conduse cu un spirit pur artistic".

Iată, aşadar, că în Quattrocento, războiul a căpătat caracterul şi înfăţişarea unei adevărate opere de artă[26], nu numai în ceea ce priveşte ingeniozitatea planurilor strategice, sau dispoziţia cîmpurilor de luptă şi a taberelor; dar şi născocirea primelor arme de foc (ele erau opere de artă şi în ceea ce priveşte ornamentaţia, deloc socotită superfluă la asemenea obiecte supuse tuturor deteriorărilor), sau, mai ales, arta fortificaţiilor (Sigismondo Malatesta), a duelurilor colective (*le giostre*), sau a celor individuale, între doi campioni: Ariosto şi Tasso.

Astfel, dînd valabilitate unei noi profesii — aceea a condotierilor — italienii Renaşterii, „atît prin mijloacele de atac, cît şi prin construirea fortăreţelor, au ajuns maeştrii întregii Europe"[27].

Arta nouă a războiului deplasînd interesul pe care-l ofereau armatele, spre cel exclusiv pe care-l reprezentau bravura şi iscusinţa personală, nici un suveran, oricît de neînsemnat, nu s-a mai putut sustrage obligaţiei de a fi în acelaşi timp un războinic, nu în sensul de apărător al propriei patrii, cît în acela de condotier, adică de comandant, care căuta cu intenţie riscul bătăliilor, pentru sine, sau pentru cei care-l angajau cu plată[28].

Dezvoltarea aceasta subiectivă a îndeletnicirii armelor, şi-a găsit expresia cea mai caracteristică în aşa-zisele „sfidări", dintre care celebră a rămas în istorie şi în romanele istorice ale romantismului, aceea de la Barletta, în sudul Italiei (1503), întîmplată între o serie de campioni italieni şi alţii francezi.

În felul acesta, provocatorul îşi asigura prin
225 victorie o adevărată apoteoză, perpetuată apoi

prin arta poeților. În buna reușită a acestor lupte — adaugă Burckhardt[29] — nu se mai aștepta judecata lui Dumnezeu, ci izbînda curajului personal, pe lîngă satisfacerea ambiției unei întregi armate, sau a unei întregi națiuni.

Drept este însă că prin această excesivă individualizare a luptelor, îndeletnicirea armelor putea să degenereze adesea în cele mai rușinoase cruzimi, sau, fiind vorba de mercenari, în cele mai înspăimîntătoare jafuri. În schimb, se asigura carierei armelor încă acel simț al cavalerismului aventuros, care avea să facă, pe de o parte, foarte gustată și populară în toată Europa literatura epică italiană; iar, pe de altă parte, această producție epică va găsi, în instituțiile reale din societatea italiană a timpului, punctele de contact efectiv, care să-i asigure consistența unei adevărate epopei naționale.

Duelul nu a fost deci totdeauna înțeles drept repararea unei ofense, cît mai ales drept prilej de manifestare a bravurii și a dibăciei, în care erau implicate deopotrivă calitățile sufletești și posibilitățile fizice.

De aceea duelul a păstrat în Renaștere un caracter dramatic, în sensul spectaculos al cuvîntului, făcînd parte din seria nesfîrșită de manifestări populare, cu pregătiri prealabile și cu participarea întregului popor. Avea deci mai mult caracterul unei competiții, așa cum l-au păstrat pînă astăzi cunoscutele întreceri populare de la Siena.

Oricîtă desfășurare de forță brută presupunea, nu degenera totdeauna în cruzimi pentru cruzime; căci îl înnobila, deopotrivă, simțul estetic și arta.

Așa se va explica prezența în literatura italiană a secolului al XV-lea, ca frecvente teme de inspirație, a acelor „giostre" (dueluri simulate de cavaleri pe cai), puse la cale de nobili și cîntate apoi, în versurile lor, de poeți ca Pulci sau Poliziano.

Dar și în sine, duelul constituia pe atunci o artă, în sensul tehnic și estetic al cuvîntului. Mărturia cea mai prețioasă în această privință o păstrează

Scanned with OKEN Scanner

tot documentele literare, adică poemele pseudo-cavalereşti ale timpului, care par scrise anume pentru glorificarea bravurii diferiţilor eroi şi manifestări prin arta duelului.

Aşa este *Morgante* a lui Pulci, *Orlando cel Îndrăgostit* al lui Boiardo (descrierea duelului dintre acesta şi Agricante, nu lipseşte din nici o antologie) şi, mai ales, *Orlando cel Furios*, pînă la toţi bravii cavaleri creştini şi păgîni, din mai îndepărtatul *Ierusalim Liberat*.

În arta duelului, astfel prezentată de literaţii Renaşterii, se distinge totdeauna arta provocării, a pregătirii, a alegerii armelor, a felului de a purta lupta, sau a declarării finalului, prin răpunerea, după toate legile artei, a rivalului.

Sub influenţa maeştrilor italieni care le-au ilustrat, arta şi ştiinţa armelor s-au răspîndit în Europa veacurilor următoare. Prin ele s-au afirmat din secolul al XVI-lea şi pînă tîrziu, în timpul unor generali italieni de la curtea imperialilor, ca Eugenio di Savoia, sau ca Luigi Ferdinando Marsili, tot felul de iscusiţi reprezentanţi ai acestor arte italiene, printre care îşi cere un loc în atenţia noastră levantinul Jacob Eraclidul, ajuns la un moment dat (1561—1563) principe al Moldovei, fiind cunoscut între urmaşii lui Ştefan cel Mare, sub numele de Despot Vodă şi ale cărei legături cu italianul Guagnini întregesc filiera acestor vaste ramificaţii ale artei războiului, în întreaga lume contemporană[30].

Numeroase sînt, într-adevăr, tratatele de artă militară, alcătuite cu începere din secolul al XV-lea, de mult căutaţi specialişti italieni.

Ele erau complicate de oricine, uneori chiar în versuri, spre a ajuta memorizarea (exemplul precis îl oferă un umanist ca Roberto Valturio de la Rimini, sau ca Antonio Cornazzano, în slujba condotierului Colleoni şi a familiei Sforza din Milano)[31]; iar marele prestigiu de care s-au bucurat aceste tratate, îl dovedeşte răspîndirea unora ca acela alcătuit în 1438, de un Catone Sacco din

Pavia, al cărui manuscris s-a răzleţit cu timpul într-o arhivă din Petersburg[32].

Vom adăuga, în fine, că un reprezentant al spiritualităţii Renaşterii ca Machiavelli nu s-a sustras atracţiei de-a contribui la această îndeletnicire de teoretician al războiului, alcătuind un cunoscut tratat, intitulat tocmai *Dell'arte della Guerra*.

Iscusinţa maeştrilor italieni în această privinţă nu s-a limitat însă numai la asemenea îndrumări teoretice; căci, concomitent cu ele, a luat o neîntrecută dezvoltare în Italia arta fortificaţiilor.

Se pare ca şi sigur, că Leonardo da Vinci a părăsit Florenţa şi prietenia unui senior ca Magnificul şi s-a stabilit la Milano, spre a-şi pune definitiv în valoare aptitudinile nu numai în direcţia unei arte ca pictura, ci mai ales, în arta fortificaţiilor şi a maşinilor de război.

Cu timpul, din aceeaşi dorinţă, artistul va părăsi nu numai pictura, dar şi studiile predilecte de geometrie, spre a intra efectiv în slujba unui condotier ca Cesare Borgia, care-l apreciase ca un foarte folositor sfetnic în arta militară, încă de la Milano[33].

Există dealtfel o scrisoare-program, adresată de Leonardo fostului său stăpîn Lodovico il Moro, în care ţinea să precizeze tot ce era capabil să facă în domeniul artei războiului, adăugîndu-se că din acest punct de vedere Renaşterea nu făcea decît să continue, pe noi baze şi punînd la contribuţie descoperirile în domeniul mecanicii, o veche şi bogată tradiţie[34].

Oricum, pe vremea lui Leonardo, arta fortificaţiilor şi a arhitecturii militare număra maeştri ca Francesco di Giorgio, Martini da Siena (inventatorul bastioanelor), declarat principele arhitecţilor militari italieni; sau ca Giuliano da San Gallo, şi el tot un toscan, renumit în această artă, ca şi în sculptură.

Leonardo îi întrecea numai în arta încrucişării gurilor de foc pe bastioane, sau în aceea a construirii de canale subterane inundabile, sau în născocirea fortificaţiilor circulare, mai uşor de

Scanned with OKEN Scanner

apărat[35], așa încît, intrînd în fortăreața castelului din Milano, un rege ca Ludovic al XII-lea al Franței nu va putea concepe ca un astfel de sistem de apărare, perfecționat pînă chiar și cu semnale luminoase, să poată fi cucerit.

Cu vremea, însuși Michelangelo va avea, printre alte rosturi, pe acela de arhitect militar al Florenței.

Dar iscusit maestru cu adevărat în această artă, celebru încă de pe la 1450 prin fortificațiile pe care le făcuse nu numai în Italia (la Rimini, la Gradara, la San Leo, la Montefiore, la Fano, la Verucchio, la Senigalia; deci pe toată coasta Adriaticii din părțile sale)[36], dar și în arhipelagul venețian (la Ragusa, sau în Creta), pe acele timpuri de mare pericol din partea turcilor, s-a dovedit a fi condotierul din Rimini, adică Sigismondo Pandolfo Malatesta.

Model de castel fortificat după noua artă a rămas în toată Renașterea palatul pe care și l-a construit el la Rimini, înconjurîndu-l cu un vast sistem de șanțuri, în care a abătut chiar apele mării.

Pe un adevărat platou de piatră — am putut preciza altă dată[37] — se înălțau din mijlocul apelor, bastioanele și zidurile drepte în sus, păzite pe la colțuri de turnurile de strajă, prevăzute cu cele dintîi tunuri și bombarde, perfecționate, dacă nu inventate, de Sigismondo.

Cei închiși înăuntru în timpul unui asediu, nu mai vedeau astfel decît cerul cu norii, pe sus; sau cerul, cu aceiași nori, în oglinda apelor; și mușcătura de piatră a meterezelor pe albastrul cerului, în albul norilor.

Așa visase condotierul să-i fie „cuibul de vultur" de acasă și așa îl făcuse: unul din cele mai rezistente și temute castele, din cîte a construit arta fortificațiilor în Italia Renașterii.

Dar, alături de Sigismondo, iată-l pe Alfonso d'Este, ducele Ferrarei (soțul Lucreției Borgia), „marele artilerist al secolului al XVI-lea, cum îi spuneau contemporanii[38]; sau iată-l pe Matei Corvinul, care din multe puncte de vedere poate fi

considerat drept o întruchipare anticipată a principelui preconizat de Machiavelli, și care, drept elev, prin tatăl său, al unui condotier florentin ca Filippo Scolari (Pippo Spano), s-a dovedit el însuși un neîntrecut condotier, în lupta dintre creștinătate și păgîni, în cele mai tragice momente ale cutezanței acestora. Printre alte aptitudini, Matei Corvinul a dovedit-o pe aceea de a fi un iscusit maestru al artei războiului, după cele mai noi reguli ale maeștrilor săi italieni, precum adept strălucit al Renașterii s-a dovedit el în arta guvernării[39].

Dar de la această categorie de îndeletniciri și arte, menite să fixeze în atenția noastră o serie de aptitudini cu caracter social al oamenilor din Renaștere, se poate trece la altele, mai direct legate de aptitudinile personale ale creatorilor de valori artistice.

Ne putem opri o clipă asupra artei portretiștilor.

În această epocă, în care individualitatea se fixează în centrul tuturor preocupărilor, portretul a devenit o adevărată necesitate.

De aici invazia portretelor de contemporani în toate artele plastice, chiar și în cele cu caracter sacru, prin prezența lor în biserici (de ex. Ghirlandajo în S. Maria Novella, Botticelli în *Adorazione dei Magi*, etc.).

Portretiștii trebuiau să fie în același timp cît mai atenți în ceea ce privește cadrul fastuos în care-și înfățișau personajele. De aici greutatea pentru ei de-a practica o artă pură, făcînd asemenea concesii unor evidente excese ornamentale.

Pentru moda timpului, cu cît un artist era mai mare (și deci mai personal, mai capabil să se impună), cu atît era mai puțin documentar (de ex. Leonardo, sau Michelangelo, în portretele lor). Dar cu cît artistul era mai neînsemnat, cu atît astăzi opera lui este mai instructivă pentru reconstituirea modei timpului, prin portret[40]. „În portretele absolut de profil — precizează observația, Bargellini[41], — linia urmărea noblețea sîn-

Scanned with OKEN Scanner

gelui şi puritatea aristocratică. Nu se căuta atîta de a se individualiza un ton de umanitate, cît de a fixa tipul eleganţei. De aceea, totul era susţinut de un stil riguros, în care pieptănătura avea aceeaşi valoare ca privirea, iar materia devenea preţioasă prin preţiozitatea subiectului. Aristocratele, cu gîturi subţiri, prelungi şi mlădioase, cu frunţile late, cu nasurile ascuţite, cu perlele împletite în trese, cu voalurile susţinute pe dantele, păreau a se desprinde din restul umanităţii spre a trăi ca nişte abstracte divinităţi."

Cu cîtă generozitate se ofereau marii artişti să execute, în cele mai admirabile condiţii de artă şi asemănare, portretele unor asemenea doamne, care simţeau nevoia absolută să-şi perpetueze imaginea figurii, aşa după cum în timpurile moderne se recurge în acelaşi scop la mijloacele artei mecanice ale fotografiei, o dovedesc numeroasele portrete de „necunoscute" şi de „necunoscuţi" (*ritratto d'ignoto*), care împodobesc galeriile de pictură ale lumii şi dau atîta de lucru criticilor de artă.

Un exemplu în acest sens, din cele mai atrăgătoare şi de neuitat, îl oferă „necunoscuta" din Muzeul Poldi Pezzoli de la Milano, atribuită într-o vreme lui Piero della Francesca şi impusă drept opera lui Antonio Pollaiuolo sau a lui Paolo Uccello. Este cunoscutul profil gravat în galben, pe fondul albastru-verde, pe care îl ilumineaza blondul auriu al părului strîns în două şiraguri de perle. Ascuţitura bărbiei, simetrizată de deschizătura unghiulară şi alb-căpruie a ochilor, dă un irezistibil îndemn la vorbă buzelor întredeschise, sub nasul de-o drăgălaşă impertinenţă.

Perfecţia unui asemenea portret implică de la sine detaliile descriptive, pe care le-ar îndreptăţi însă şi figura de neuitat a lui Lorenzo, cu trăsăturile viguroase şi realiste ale penelului lui Ghirlandajo, aşa cum apare dintre celelalte portrete, atîtea, în fresca din biserica florentină S. Trinità.

Arta portretului va fi apoi încununată pe cele mai înalte culmi ale elogiului, prin cele realizate în secolul al XVI-lea de Angelo Bronzino.

Scanned with OKEN Scanner

Unul din cele mai neuitate ale sale, este al Lucreţiei Panciatichi de la Uffizi[42], rămasă aşa, cu o mînă în cartea deschisă şi alta pe mînerul sculptat al scaunului din care pozează; „cu cele mai aristocratice mîini, cu cele mai frumoase mîini din cîte a înfăţişat arta", mîinile pentru care se crede că a promis Gabriele d'Annunzio într-o zi Eleonorei Duse să scrie „drama celei fără mîini", adică a Giocondei. Nici chiar mîinile, poate mai expresive ale *Frumoasei* lui Tiţian de la Pitti, nu pot întrece funcţia muzicală a acelor acorduri din mîinile portretului lui Bronzino.

Din negura mai îndepărtată a timpului şi a unui penibil destin, zîmbeşte trist spre splendoarea acestui portret, acela al Isabellei d'Aragon de la Milano, executat de Boltraffio, artistul cu care se poate apropia stilistic Leonardo da Vinci[43].

Este portretul în care se remarcă cei doi ochi apăruţi din enigma şi întunericul fondului. Este portretul celei mai dramatice figuri, într-o lume de exuberanţă şi fast, ca aceea de care se înconjura apropiata sa Beatrice d'Este. Este portretul cu ochii care s-au închis pentru totdeauna între zidurile sumbre şi de nedeschis, ale castelului din Bari.

Nu s-ar putea concepe însă o discuţie asupra artei portretului în Renaştere, fără a ţine seama de un alt personaj care-a personalizat-o în modul cel mai expresiv, adică de Isabella d'Este.

Cosimo Tura, pictorul lui Ercole I, acela care avea să-şi lege numele îndeosebi de împodobirea cu fresce a interioarelor vilei Schifanoia pe cînd era bătrîn şi în deplinătatea celebrităţii (în 1480), fusese pus de stăpînul său să facă primul portret al Isabellei, pe cînd aceasta avea abia 6 ani şi fusese logodită cu Francesco Gonzaga.

De atunci şi pînă la moarte, n-a fost artist care să se perinde pe la curtea ferrareză sau mantovană, pictor sau gravor de medalii, celebru ca Leonardo da Vinci, sau neştiut ca cel din urmă pictor de casă, pe care marchiza să nu-l fi încercat în a-i face portretul.

Scanned with OKEN Scanner

Proverbială a rămas, într-adevăr, ambiţia sa, perpetuată cît a trăit, de-a avea portretul pe care i-l promisese, dacă nu i-l începuse, Leonardo, spre a-l părăsi în forma cunoscutei schiţe în sanguină, de profil, cu părul mare, despletit şi fără nici o podoabă.

Corespondenţa Isabellei mărturiseşte în tot felul chinuitoarea părere de rău a acelei decepţii, de care n-o putea consola portretul lui Parmigianino, nici alte cîteva ale lui Tiţian, nici cópiile executate după acelea de Rubens, nici medaliile înrămate în perle şi diamante, care-i diminuau lipsa de graţie a trăsăturilor, prin fineţea artei unui artist ca Giancristoforo Romano.

Prezenţa Isabellei d'Este în atenţia noastră poate servi deopotrivă evocarea alteia dintre îndeletnicirile care s-au impus prin contactul lor cu arta în Renaştere: aceea a tipăritorilor de cărţi.

Căci Isabella s-a străduit toată viaţa să-şi satisfacă şi sincera pasiune de bibliofilă, folosind în acest scop toate relaţiile şi toate mijloacele materiale de care a dispus.

Îndeosebi, noile ediţii scoase de sub teascurile lui Aldo Manuzio, o interesau la culme.

Ambasadorii curţii mantovane aveau, „între altele, obligaţia de a-i semnala orice „descoperire" în acest domeniu al noii arte a tipografiei.

„Au fost aduşi în aceste locuri — îi scria odată unuia din acei ambasadori[44] — spre vînzare, cîţiva Virgiliu tipăriţi în format mic, cu litere mărunte şi aproape *cancellaresca* [se vede aici preţuirea tipăriturilor care mai imitau încă scrierea de mînă], care ne plac foarte mult."

Şi dădea ordin să-i fie cumpărate acele şi alte exemplare. Dar adăuga — ceea ce ne interesează în special pentru observaţiile noastre — *in carta buona*, adică tipărite pe hîrtie fină şi cu obligaţia din partea celui însărcinat cu achiziţionarea, să controleze fiecare exemplar „foaie cu foaie", nu care cumva una singură din ele să fi contrazis acele riguroase pretenţii de perfecţie şi de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Căci, în legătură cu aceste pretenţii, cînd era vorba de astfel de incunabule, se relatează că un miniaturist, căruia îi comandase un Petrarca, refuzase să-l copieze pe hîrtia care-i fusese dată în acel scop, deoarece „era prea stricată pe margini".

Acela ştia, într-adevăr, cu cîtă severitate i-ar fi supravegheat apoi marchiza lucrul, interesîndu-se de cele mai mici detalii, pînă şi de aranjamentul rîndurilor în pagină, menită să înnobileze o asemenea îndeletnicire manuală, cu simţul artei[45].

Recenta invenţie a tiparului fusese primită într-acestea cu ostilitate şi rezerve de societatea Renaşterii, tocmai pentru că, prin caracterul său mecanic, această invenţie ar fi înlăturat preocupările artei dintr-un instrument de spiritualitate şi cultură atît de unanim apreciat.

Multă vreme în Renaştere s-a păstrat deci preferinţa pentru pergamentul, mult mai scump, mai greu de lucrat şi care cerea un timp infinit mai lung, dar scris cu mare grijă şi înflorit cu mare artă.

De aceea, primii tipăritori de cărţi s-au îngrijit, pe de o parte, să execute cît mai artistic tiparul; iar pe de altă parte, să imite factura vechilor manuscrise, prin miniaturi reproduse mecanic.

De aici vor lua naştere în curînd gravura şi xilografia, în special la Veneţia şi la Florenţa, ca arte aplicate la aceea a tiparului.

În mănăstirea dominicanilor de la San Marco din acest oraş, pe vremea lui Savonarola, a cărui prigoană împotriva oricăror excese ale luxului şi ale rafinamentului ajunsese să cunoască adevărate excese, lucra totuşi o tipografie, una din primele introduse în Italia, şi la care-şi arătau destoinicia artei mulţi din cei mai de seamă meşteri ai vremii. Se notează într-adevăr[46], că la un moment dat lucrau în acea mănăstire, la ilustrarea cărţilor de rugăciune, miniaturişti ca *messer* Benedetto, Filippo, Lapacino, şi Eustachio; iar pe măsură ce se produceau scrierile faimosului predicator şi teolog, ele erau de îndată tipărite şi ilustrate cu un deosebit simţ artistic, de maeştri ca Lorenzo Morgiani,

Scanned with OKEN Scanner

Johann din Mainz, Antonio Mischomini, sau Francesco Bonaccorsi.

Acestea se întîmplau la Florența către anii 1492—1498, iar cărțile tipărite în asemenea condiții rămîn și astăzi „minunate modele ale marii arte tipografice italiene".

Dar „cea mai frumoasă carte a Renașterii", după aprecieri vechi și moderne[47], a fost romanul alegoric (de factură dantescă și boccacescă totodată; deci arhaică), al unui călugăr din Treviso. Pe el îl chema Francesco Colonna, iar cartea se intitula *Hypnerotomachia Poliphili* și a mai fost amintită de noi în decursul acestui studiu. Este deci vorba de un autor necunoscut și de o carte de care n-au mai auzit de atunci decît bibliofilii și criticii literari; dar mai ales bibliofilii. Căci ea a fost tipărită în 1499 de Aldo Manuzio, într-o ediție „uimitoare ca bogăție, finețe și artistică frumusețe a gravurilor".

În Renaștere, atît literatul umanist, cît și noul om de știință erau obligați să pătrundă pînă la adevăr prin frumos.

De aceea li se deschideau largi în față paginile cărților împodobite de artiștii tipăritori, în cele mai desăvîrșite ornamentații de miniaturi și arabescuri, fie că era vorba de vechile cărți ale maeștrilor miniaturiști, fie că era vorba de primele incunabule.

Privirea le trecea din cuvînt în cuvînt și din literă în literă, spre a lega noțiunile în gînduri, gîndurile în idei și ideile în concepții, plimbîndu-se necontenit pe tăietura perfectă a literelor unciale, gravate atît de artistic în lemn, încît fiecare poate fi astăzi desprinsă din rînd și admirată ca opera unui orfevru.

Așa a făcut iscusitul Aldo Manuzio, transformîndu-și atelierele într-o adevărată academie, în care meșterii colaborau cu învățații, spre a se asigura atît corectitudinea textului tipărit, cît și frumusețea execuției, grija în această privință mergînd pînă la tonalitatea cernelurilor, pînă la calitatea hîrtiei și pînă la culoarea catifelelor pentru legătură.

Arta împodobirii manuscriselor cu miniaturi era, desigur, foarte veche în Italia.

De la celebrele exemplare păstrate în arhivele mănăstirii Montecassino, la liturghierele din San Marco, de exemplu (iar opera unui Beato Angelico poate arăta chiar legătura dintre această artă minoră şi arta mare a picturii), pretutindeni se vede continuitatea.

Secolul al XV-lea nu avea s-o desfiinţeze, prin ceea ce ar fi putut fi radical în Renaştere, faţă de trecut. El a căutat, dimpotrivă, să adapteze noua invenţie a tiparului la această tradiţie.

Căci ce a rămas deopotrivă pasiune pentru frumos în împodobirea manuscriselor, se poate vedea în exemplele păstrate astăzi în Biblioteca Laurenziana de la Florenţa.

Iată, printre acestea, paginile renumitului *Codice Squarcialupi*, autorul său fiind unul din cei mai apreciaţi compozitori de muzică ai primei Renaşteri.

Pe lîngă minunatul tablou pe care-l înfăţişează acolo numai o literă iniţială, o ghirlandă de înfloriturî împleteşte chenarul multicolor de pe marginile unei singure pagini, pe care urcă şi coboară desfăşurarea melodică a notelor.

În aceeaşi bibliotecă se păstrează apoi exemplarul scrisorii de prezentare, prin care prelatul umanist Ambrogio Traversari îi oferea Infantelui Don Pedro al Portugaliei, traducerea tratatului *De Providentia Dei* al sfîntului Ion Crisostomul.

Acel exemplu constituie unul din cele mai frumoase manuscrise din cîte se păstrează în celebra Bibliotecă a familiei Medici.

El este scris pe foi de pergament foarte alb, iar paginile sînt ornate, una cîte una, cu miniaturi de aur şi cu culori, putîndu-i fi atribuit de specialişti vestitului caligraf Boccardino sau, în orice caz, şcolii sale de ucenici[48].

E bine să se constate deci, că un prelat ca Ambrogio Traversari, luminoasă figură de umanist şi de om al bisericii, animator al vestitului Conciliu de la Florenţa din 1439, nu se mulţumea să conlucreze în tot felul la promovarea umanismului,

Scanned with OKEN Scanner

ci căuta să se conformeze şi din punct de vedere formal noilor îndrumări ale vremii.

Ca erudit umanist, el a avut, la fel cu atîţi alţi filologi, pasiunea emendării operelor din antichitate, pe care întîmplarea i le-ar fi scos înainte; dar odată revăzute în ceea ce priveşte corectitudinea, el avea toată grija să pretindă unor discipoli ca Fra Michele, sau Fra Agostino, din chiar mănăstirea pe care o patrona, să le copieze în cea mai frumoasă şi atentă caligrafie[49].

Cazurile acestea nu erau izolate, în plina desfăşurare de forme noi ale Renaşterii. Căci dintre ele se face amintit acela al lui Matteo Palmieri, autor al unei opere alegorice ca *La Città di Vita* (1451—1464), pe care terminînd-o n-a dat-o nimănui s-o citească, afară de unui bun prieten al său, literat şi umanist, care i-a comentat-o în latineşte.

După aceea, a pus copiştii să i-o transcrie cu înfloriturі, pe foi alese de pergament, şi a pecetluit-o, predînd-o astfel Corporaţiei Notarilor din Florenţa, cu obligaţia să nu fie deschisă decît după moartea sa. Iar atunci, Inchiziţia a osîndit-o drept eretică, motiv pentru care bibliotecarii de la Laurenziana, n-au dat-o în lectură pînă tîrziu, în secolul al XVIII-lea[50].

Papa Niccolò al V-lea, celebrul umanist Poggio Bracciolini, Giannozzo Manetti, Niccolò Niccoli şi alţi mulţi cărturari umanişti, erau în acelaşi timp celebri caligrafi, „care nu tolerau decît scrisurile cu adevărat frumoase“ (pe atunci calitatea de scriitor, fiind condiţionată şi de „arta condeiului“)[51].

Paginile lor, admirate ca opere de artă, stau încă şi azi în vitrinele de expoziţie ale Laurenzianei, sau ale Vaticanei de la Roma.

Căci amintitul Niccolò al V-lea (ajuns papă între 1447—1455), pe cînd se afla la Florenţa, deşi foarte sărac, fusese deopotrivă cuprins de pasiunea de bibliofil, punînd caligrafii să-i copieze cele mai căutate scrieri, în cele mai împodobite şi artistice exemplare.

Avînd apoi prilejul să călătorească în Germania şi în Franţa, acea pasiune îi sporise în aşa măsură,

încît, odată ajuns papă, avea să îmbogăţească noua Bibliotecă a Vaticanului cu adevărate comori ale ştiinţei şi ale artei[52], continuînd să se servească în acest scop de umanişti şi de meşteri florentini, întrucît aceia (după mărturia unui colecţionar ca bastardul Carlo al lui Cosimo il Vecchio de' Medici)[53] erau neîntrecuţi şi cu neputinţă de înlocuit.

În felul acesta, s-a generalizat în conştiinţa Renaşterii convingerea că şi scrisul umaniştilor trebuia să apară altfel caligrafiat, decît al muritorilor de rînd.

Cu toate că arta tiparului se răspîndise de timpuriu în Italia şi cu toate că la început ea se mulţumise să imite întocmai tehnica manuscriselor, arta nu se lăsase deci în nici un fel substituită, prin considerente practice sau de economie. „Căci — declara librarul florentin Vespasiano da Bisticci, vorbind de faimoasa bibliotecă a lui Federigo da Montefeltro de la Urbino, pe care el o reorganizase — toate cărţile sînt scrise cu pana şi nu este nici una tipărită, căci stăpînul ei s-ar fi ruşinat de aşa ceva."[54]

Să nu se uite apoi că splendoarea Renaşterii, într-un centru ca Ferrara, n-a putut fi egalată nici chiar atunci, din punct de vedere al artei împodobirii cu miniaturi a cărţilor scrise de mînă.

Istoricul atît de glorios al acestei arte menţionează într-adevăr acolo trei capodopere, prin care se verifică legea că în Renaştere fiecare om, ca şi fiecare loc, trebuia să se deosebească prin ceva numai al său, îndeosebi al său: *Biblia* lui Borso d'Este; *Breviarul* lui Ercole I şi *Cartea Orelor* a lui Alfonso I.

Toate trei au fost executate la curtea din Ferrara, sau pentru ea, în secolul al XV-lea şi la începutul celui următor.

Iată *Breviarul* lui Ercole, acel senior care a dat cea mai categorică strălucire capitalei dinastiei sale, în lupta de întrecere, prin astfel de manifestări, cu însăşi dinastia Medicilor:

Opera este alcătuită din aproape cinci sute de pagini, dintre care patruzeci şi cinci sînt pe de-a-

întregul împodobite cu miniaturi, în afară de cele trei sute de miniaturi mai mici.

Arta şi tehnica perfectă cu care sînt toate executate fac, odată pentru totdeauna, dovada deplină a pasiunii pentru frumos, în cele mai ascunse manifestări ale Renaşterii.

În ornamentaţii impresionează, într-adevăr, pînă la uimire, fantezia decoratorilor, care-au ştiut să născocească atîtea noi motive, de la pagină la pagină ca şi fastuoasa profuziune a culorilor.

Să se noteze apoi că artiştii care-au împodobit aceste file de pergament, cu toată arta lor, au rămas mai toţi ascunşi sub anonimat (deşi unul din ei pare a fi fost vestitul caligraf Andrea dalle Viese, împreună cu fiul său Cesare). Căci în conştiinţa vremii lor, ei au trecut drept simpli executanţi ai dorinţei de artă a seniorului care-i plătea.

În această umilinţă, care nu ar fi angajat întru nimic o reputaţie de artist consacrat, putem surprinde o dată mai mult, mărturia cea mai sinceră a pasiunii pentru artă, la creatorii de frumos ai Renaşterii.

Trei au fost, într-adevăr, meşterii care-au lucrat la acel simplu *Breviar*. Şi totuşi, lucrul lor s-a armonizat cu desăvîrşire.

De aceea, criticii moderni de artă au studiat opera în tot felul, fără a putea încă ieşi din încurcătura ipotezelor, atunci cînd este vorba să se distingă lucrul fiecăruia.

Iar în felul acesta, se subliniază încă o dată renunţarea, din partea acestor mari virtuoşi ai frumosului, la orice orgoliu, atunci cînd era vorba să desăvîrşească o operă a lor, pentru plăcerea creaţiei în sine.

Comunitatea aceasta de muncă pentru muncă şi de artă pentru artă poate reprezenta expresia celei mai generoase dezinteresări sub semnul artei, din partea unor oameni atît de învrăjbitori şi de răi la nevoie, precum erau, în general, aceiaşi artişti, înrudiţi sufleteşte, într-un fel sau altul, cu Benvenuto Cellini, cel atît de rău şi de învrăjbitor la nevoie.

Scanned with OKEN Scanner

Fiind vorba de Ferrara, este cazul să se menţioneze apoi că o asemenea artă şi o asemenea nobilă îndeletnicire îşi aveau fixate antecedentele încă din prima jumătate a secolului al XV-lea, pe timpul marchizului Niccolò al III-lea, reprezentantul atît de strălucit al dinastiei Estense.

Cu toate că acesta aproape nu ştia carte, necum să fi putut rivaliza în ştiinţă cu umanişti pe care-i atrăgea la curte, s-a constituit într-un pasionat bibliofil, în care scop şi-a însărcinat ambasadorii să-i procure de pe unde ar fi ştiut şi plătind orice preţuri, cît mai multe opere ale clasicilor, sau chiar ale scriitorilor italieni.

Dar odată aceste opere găsite şi cumpărate, Niccolò şi-a pus acasă meşterii caligrafi la treabă: să le înfloreasca cu miniaturi, să le lege în cele mai scumpe şi felurite scoarţe de piele, sau în coperte îmbrăcate în catifea şi în atlaz, împodobite pe la colţuri şi la mijloc cu plăci de argint bătut, avînd închizătorile la fel.

Aşa se fixase la Ferrara, de timpuriu, acea tradiţie a cărţilor împodobite cu un deosebit simţ al artei, pe care avea s-o moştenească şi Borso, şi Alfonso[55].

Tot aşa, ca o artă derivată din aceea a tipăritorilor de cărţi, sau a caligrafilor miniaturişti, s-a impus aceea a legătorilor, în cele mai adecvate podoabe artistice cu stilul de artă al filelor care alcătuiau acele unice exemplare.

Şi în această privinţă, observaţia se poate ilustra în tot felul. Iată coperta de catifea, cu aplicaţii de metal gravat şi bătut în relief, a *Breviarului* Grimani din San Marco al Veneţiei, prin care se poate deduce toată perfecţia unei asemenea arte aplicate, cu pătrunderi, prin Dalmaţia, sau direct, în lumea noastră ortodoxă, încă de pe atunci[56].

Ni se pare iarăşi foarte preţios amănuntul că papa Calixt al III-lea Borgia (1455) a dispus la un moment dat să se adune tot aurul şi argintul de pe copertele de cărţi, legate pentru Biblioteca Vaticanului din ordinul predecesorului său Niccolò al V-lea, pentru a asigura astfel o parte din sumele necesare Cruciadei împotriva turcilor (fără

Scanned with OKEN Scanner

ca prin acest sacrificiu de artă și cultură, să fi putut înlătura căderea Constantinopolului)[57].

Într-acestea, miniaturiștii și legătorii de la curtea unui rege-tiran ca Ferdinand I Aragonezul de la Napoli, împodobeau codicele latinești și italiene, clasice și religioase, cu cele mai alese și fine ornamentații, strîngînd apoi filele de pergament între cele mai bogate scoarțe cu închizătorile și colțurile de aur, pentru ca biblioteca acelei curți să ajungă a fi una din cele mai bogate din Italia, „așa încît a părut o pradă de mare valoare cultei aviditați a cuceritorilor francezi", coborîți în Italia de Sud cu cele dintîi expediții[58].

În legătură cu amintitele arte, vom adăuga în fine că nu numai cărțile de rugăciune (care se perpetuau de fapt în acele forme din evul mediu), sau numai operele de seamă ale antichității, clasicii în general, s-au bucurat de asemenea îngrijiri din partea celor ce le comandau pentru bibliotecile lor.

Căci pînă și actele cancelariilor erau copiate de caligrafi ținuți anume în acest scop, constituind acea categorie foarte importantă de „scriitori", pe seama cărora era lăsată exactitatea întocmirii actelor publice sau private, corectitudinea lor formală, dar și aspectul deosebit cu care trebuiau să se înfățișeze. De aceea stilul *cancellaresco* putea privi toate aceste calități la un loc.

Dintr-o atît de variată trecere în revistă a îndeletnicirilor și artelor care-au solicitat dreptul la considerația oamenilor din Renaștere, n-ar putea lipsi arta ceramiștilor.

Mai înainte ca obiectele de sticlă, arse de timpuriu, cu un neîntrecut simț de artă, în cuptoarele de la Veneția și de la Murano, să înceapă a fi acceptate (iar acest lucru s-a întîmplat cu greu și abia către sfîrșitul secolului al XV-lea), au rămas în mare prestigiu vasele de ceramică.

Cele mai renumite manufacturi pentru asemenea obiecte se găseau în Le Marche, în Umbria și în Romagna (deci în Italia de Mijloc, între Adria-

tică şi Apenini), la Pesaro, la Gubbio, la Faenza, la Forlì, la Solaruolo sau la Perugia.

Faenza însă avea să se impună atît de mult prin arta meşterilor săi, încît însuşi vocabularul limbii italiene se va îmbogăţi cu un nou cuvînt — adică „faianţa" — datorită acelei arte şi acelui renume, aşa cum smaltul ceramiştilor ispano-arabi din insula Majorca îl generalizase pe acela de „majolică".

Dintre maeştrii ceramişti italieni decoratori de astfel de vase în Faenza secolului al XV-lea, vechile documente au păstrat cu unanim respect amintirea unui Maestro Gentile di Maestro Antonio Fornarini, *maiolicaro faentino,* mult preţuit pentru lucrările sale *de verderame,* ca şi pentru împodobirea lăzilor de zestre (*capse da spoxa*)[59].

În felul acesta, se perpetuaseră acolo adevăratele dinastii de ceramişti, ca I Da Barile, I Valladori, sau I Moncini, cărora le asigurase celebritatea nu numai arta mîinii lor, dar şi arta alegerii materialelor, care mergea de la calitatea pămîntului, la calitatea lemnelor cu care îşi ardeau produsele în cuptoare.

Se adăuga însă graţia formelor, varietatea lor, fantezia neîntrecută în născocirea ornamentelor, care se detaşau pe fondul alb, sau pe fondul, atît de caracteristic, albastru: frunze şi ramuri împletite, ochi de păun, arabescuri, cuvinte şi dictoane, figuri şi tot felul de scene mitologice.

„Umanismul triumfător; păgînismul cu mult gust interpretat şi, laolaltă, subiectele biblice sau istorice; în plus, cea mai recentă epopee a lui Ariosto, sau cele mai sfinte icoane religioase; toate aceste elemente, armonios cuprinse în cadrul unor peisaje cu creneluri de castele, răsunînd parcă de cursul unor ape limpezi, pe sub copaci cu frunzişul bogat, iată în ce consta arta, neîntrecută, a acestor meşteri ceramişti, de-a închide în ritmul circular al unei cupe adînci, al unui taler de mari proporţii, sau al unui mic fund plat, o atît de bogată complexitate de motive ornamentale"[60].

Dar ca să se constate că abilitatea meșterilor ceramiști nu se risipea numai pe asemenea obiecte, de întrebuințare totuși atît de trecută cu vederea, vom aminti plăcile de faianță, care serveau, după cum am văzut în descrierea apartamentelor Isabellei d'Este din palatul ducal de la Mantova, spre a fi așternute pe jos.

În bazilica Petroniana din Bologna, capela canonicului Vaselli, închinată sf. Sebastian, este astfel toată pardosită cu mici dale de faianță (și sînt peste o mie), așezate acolo în 1487 și care fac dovada unei impresionant de variate ornamentări în însăși arta ceramiștilor de la Faenza, în acest fel de a lucra, mai neobișnuit, al plăcilor[61]. Iar toată bogăția lor de motive lineare și coloristice rămîne pierdută în penumbra unei capele laterale, din acea catedrală.

Privite una cîte una, ele rezervă însă adevărate revelații pentru „extraordinara putere de creație și de adaptare a majolicarilor din Faenza, ca și pentru complexitatea, pentru rafinamentul artei lor".

Vorbind însă de această artă, o atribuiam mai sus și aptitudinilor speciale de care au dat dovadă ilustratorii ei, în ceea ce privește alegerea materialelor.

Arta Renașterii, precumpănirea ei între îndeletniciri de tot felul, se poate, într-adevăr, cunoaște și sub forma artei de-a alege materialele.

Simțul acestei arte îl aveau însă nu numai meșterii ceramiști ai Faenzei, atunci cînd frămîntau între degete pămîntul de ars, ori atunci cînd simțeau dogoarea focului în cuptoare, după calitatea lemnelor întrebuințate; ci, deopotrivă, și aceia care le comandau operele de artă.

Atunci cînd Isabella d'Este i-a cerut, de exemplu, lui Giancristoforo Romano să-i execute bustul în marmură, așa cum i-l executase pe al surorii sale Beatrice, a avut grijă să-i scrie în prealabil unui ambasador al său de la Veneția, asupra extremei atenții pe care avea s-o depună în alegerea blocului de marmură, în care sculptorul avea să-i execute lucrarea. (Acea marmură trebuia să fie

perfect albă, să nu fie „prea coaptă", să nu aibă *peli*, nici vine închise, *„et siano de longeza palmi 3 insti larghi dui"**)[62].

Iar cîţiva ani mai tîrziu, aceleaşi epistole ale marchizei de la Mantova conţineau alte asemenea recomandaţii, pentru căutarea altor blocuri de marmură de Carrara, necesare decorării uşilor şi ferestrelor din încăperile apartamentului pe care şi-l amenaja în palat.

Proverbiala grijă a lui Michelangelo, de-a urca el însuşi în muntele cu marmură, spre a-şi alege blocul şi a întrevedea încă de acolo statuia, nu va intra în altă categorie de preocupări.

Dar iată apoi cazul lucrărilor mai impozante de arhitectură şi care cereau cantităţi respectabile din tot felul de materiale.

Spre a realiza transformările catedralei din Rimini, Sigismondo Malatesta şi meşterii care l-au ajutat la acel lucru, au ales astfel cu mare grijă materialele cele mai potrivite pentru faţada desenată de Alberti, luîndu-le de pe la unele monumente bizantine ale Ravennei, cărîndu-le cu plutele pe mare din Istria sau din Dalmaţia, dărîmînd clopotniţele vechilor biserici din Rimini, sau zidind în noua construcţie pînă şi pietrele de mormînt, cu reliefurile morţilor pe ele, din cimitirul acelei străvechi catedrale[63].

Malatestianul din Rimini urma deci să fie realizat din bucăţi pe apucate şi din adaptări, cu pietre „furate" de pe unde s-a putut; ceea ce poate avea pentru noi şi semnificaţia că puterea de creaţie a maeştrilor Renaşterii întrecea considerentul tehnic al materialelor, în care se realiza acea putere de creaţie.

Drept este că, după cum îi place să afirme lui G. Scott, în lucrarea sa *Arhitectura Umanismului*[64] (care este o apreciată contribuţie la „istoria gustului" în Renaştere), „calitatea materialului avea o frumuseţe estetică proprie".

Desigur. Nu se poate uita însă, că Palladio şi-a realizat arhitecturile de la Vicenza în platru şi în

* „Şi să aibă lungimea de trei palme şi lăţimea de două" *(ven.)* (S. P.).

stucuri, nu în piatră, cu toată părerea de rău a unui critic de artă ca Ruskin.

Orașele trebuiau să-și schimbe într-acestea și ele înfățișarea, iar o atare schimbare nu se raporta numai la inițiativele arhitectonice — pe care le-am constatat destul de nesistematice, dacă nu chiar timide — ci implicau planuri de ansamblu și noi concepții urbanistice.

Preocuparea destul de susținută, pe care au dovedit-o încă din secolul al XV-lea unii suverani pentru modernizarea imediată și radicală a unor mici orașe ca Ferrara, sau ca Urbino (se notează însă că și centrul Florenței, între catedrală și piața palatului comunal, a căpătat încă de la începutul acelui secol înfățișarea pe care a păstrat-o pînă în prezent), dovedește aceeași nevoie de încadrare a tuturor formelor de viață, în planurile simplificate, rectilinii și impozante totodată, ale unor noi viziuni arhitectonice.

Iată astfel cazul lui Ercole I d'Este al Ferrarei, care-a ținut să alcătuiască și să realizeze planul de sistematizare urbanistică a vechiului oraș medieval, plan cunoscut sub denumirea de *addizione erculea* și înfăptuit în urma sugestiilor pe care i le dăduse în acest sens un arhitect ca Biagio Rossetti, sau însuși fratele său Sigismondo d'Este, care își construise tocmai de curînd acea minune de palat, cunoscut sub numele de *Palazzo del Diamante*.

Datorită unor asemenea inițiative de înnoire urbanistică, s-au ridicat apoi, în acel mic centru de provincie, atîtea alte palate, rămase pînă astăzi obiect de admirație unanimă.

În istoria Ferrarei se menționează că Ercole, ajuns suveran la moartea fratelui său vitreg Borso d'Este, a avut și un precis motiv personal ca să dispună înfrumusețarea capitalei sale, în afară de criteriile urbanistice despre care am vorbit (iar acest motiv, de natură sentimentală, arată încă o dată că nu convingerile logice și practice au determinat totdeauna gesturile și înfăptuirile acestor oameni): căsătoria sa cu Eleonora d'Aragon,

pe care cu destule greutăți politice a dus-o la bun sfîrșit, după lungi tratative diplomatice, în 1472, ca să-i facă viitoarei sale soții o reședință cît mai agreabilă și mai asemănătoare, pe cît cu putință, cu un oraș mare și fastuos ca Neapolul, pe care aceea îl părăsea venind la Ferrara.

Ordonînd lucrările edilitare menite să preschimbe înfățișarea orașului, Ercole a făcut să se dărîme în cîțiva ani cartiere întregi, necruțînd nici chiar bisericile, amenajînd totodată multe vile cu parcuri în împrejurimi, îndreptînd și pavînd străzile, sau modernizînd piața catedralei. Iată de ce, atunci cînd (în 1500) Ferrara era cercetată de A. Dürer, „prin tot orașul trebuie să fi fost o activitate febrilă", arhitectonică și decorativă[65].

Ercole I a fost tatăl Isabellei d'Este.

Iată de ce și Mantova, orașul viitoarei sale familii, dar mai ales orașul ei, al Isabellei, va cunoaște către 1600 un adevărat „paroxism edilitar, o adevărată febră de-a construi, de-a înfrumuseța, de-a acumula tezaure de artă antică și contemporană".

Iar din acest nobil impuls, după moartea marchizei, va rămîne acolo „o deplorabilă manie de-a face și de-a desface", constatată de oricine vizitează astăzi complicata și hibrida suprapunere de clădiri, care alcătuiesc vastitatea amorfă a palatului ducal din Mantova[66]. În timp de două secole, pe o suprafață de 34 000 m² — dintre care 14 000 construiți — s-au aglomerat noi aripi, care numără peste cinci sute de încăperi.

Pentru a executa construirea numeroaselor vile și palate din oraș, sau din împrejurimi, precum și pentru a moderniza în tot felul aspectul Mantovei, în decursul celor cîteva decenii de viață ale Isabel'ei și ale soțului său Francesco Gonzaga, numai Mantegna a lucrat acolo 47 de ani alături de arhitecți de importanța lui Laurana sau a lui L. B. Alberti.

La sfîrșitul vieții sale (către 1524), marchiza a izbutit apoi să-l atragă la Mantova și pe Giulio Romano, afirmat nu numai printre cei mai iscusiți elevi ai lui Rafael, dar și pentru lucrările pe

care le executase în Vatican, urmînd ca la Mantova să capete epitetul de adevărat „demon al fanteziei constructive", prin ceea ce a izbutit să realizeze în Villa del Tè, amenajată pentru fiul Isabellei.

În acele împrejurări a trăit Giulio Romano anii cei mai fericiţi ai artei sale. Căci frescele din sălile acelei vile rămîn pînă astăzi mărturie a tot ceea ce pictura italiană a secolului al XVI-lea, la începuturile sale, a putut să exprime mai fastuos şi mai bogat în fantezie[67].

Odată stabilit la Mantova, Giulio Romano, din pictor s-a schimbat şi în arhitect urbanist, căci lui i-a revenit obligaţia de-a schimba înfăţişarea oraşului, întocmai după cum i se lăsa aceeaşi posibilitate unui artist ca Palladio, în apropiata Vicenza.

Pentru a arăta însă pînă unde s-a putut ajunge în centrele foarte mici, mai apte de experienţe radicale, în ceea ce priveşte iniţiativele urbaniste, merită amintit exemplul unui alt reprezentant al familiei Gonzaga, adică al lui Vespasiano Gonzaga, ducele de Sabbioneta.

Acesta era de fapt numele unui domeniu pe care Vespasiano îl poseda în valea Padului şi unde a avut ambiţia să-şi înalţe o grandioasă capitală în stil roman[68], cu o foarte bogată galerie de antichităţi (influenţa mătuşii sale care-l crescuse, Giulia Gonzaga, fosta soţie a unui principe Colonna de la Roma, explică preferinţa); cu un teatru de curte, de tip iarăşi roman; cu o „Galerie a străbunilor" de basoreliefuri în stuc, foarte asemănătoare cu cele văzute la Roma; cu un „gabinetto di Diana"; sau cu o „Sală a Elefanţilor". Se mai poate semnala apoi, între monumentele şi iniţiativele urbanistice de la Sabbioneta: un „Palat-grădină", adică un parc monumental, cu arhitecturi adaptate vegetaţiei şi cu terase pentru perspective; o Columnă dedicată Minervei, în piaţa mare a palatului ducal, în care se intra pe o „poartă imperială", împrejmuită cu ziduri monumentale.

Dar mormîntul ducelui de Sabbioneta, aşezat într-o biserică din acea minusculă capitală (concepută şi realizată „ca schiţa unei scene de teatru clasic"), apare tot aşa de impozant ca mormîntul de marmură şi bronz al unui suveran pontif, dacă nu al unuia din împăraţii Romei.

Exemplul oferit de Sabbioneta ne obligă însă a nu-l pierde din vedere pe cel oferit de o localitate tot din nordul Italiei, foarte asemănător şi în ceea ce priveşte funcţia ei de simplu domeniu, şi în ceea ce priveşte importanţa sa mai mult decît modestă. Este vorba de localitatea Vigevano, din părţile Milanului şi care se reducea de fapt la rolul de castel de vînătoare al lui Lodovico il Moro şi al soţiei sale Beatrice.

Urbanistic, Vigevano a fost însă amenajat de Bramante şi de Leonardo.

Bramante, lucrînd într-acestea la Milano, apare drept un „mare director de orchestră"[69]. Căci nu se poate mulţumi să construiască monumente izolate; ci el modifică amplasamentul, armonizează construcţiile din acelaşi complex edilitar, desface pieţele, „concertează ansamblul", chiar dacă alţi artişti vor executa detaliile arhitectonice ale vastelor sale viziuni.

Din acest punct de vedere, Bramante se comportă într-adevăr ca un „roman" şi ca un imediat precursor al lui Michelangelo.

La rîndul său, Leonardo, aflîndu-se tot la Milano, se arăta nu mai puţin preocupat de problemele renovării complete a oraşului, mai ales în urma cumplitelor epidemii de ciumă, care impuneau mai grabnică soluţionare, prin lărgirea străzilor şi prin crearea de parcuri sau de fîntîni monumentale[70].

La Vigevano însă, unde realizarea unui asemenea plan oferea atracţia şi uşurinţa unei experienţe, rezultatele au fost mai imediat vizibile: castelul de acolo, cu aşa-zisul palat al doamnelor, în centrul complexului arhitectonic; piaţa din lungul acelui palat, de un efect într-adevăr scenografic (să nu se uite cîtă predilecţie avea Bramante pentru efectele de perspectivă), stau pînă şi azi măr-

turie, în admirația vizitatorului întîmplător, despre arta și iscusința îndeletnicirii arhitecților urbaniști.

În Roma împăraților și a monumentelor pe care le-au părăsit aceștia pe seama unor succesori ca pontifii, ne-am aștepta la infinit mai puține inițiative de acest fel, date fiind greutățile de a se moderniza un oraș, în care fiecare colț se făcea respectat prin veneraţia pentru antichitate.

Și totuși: un papă ca Sixt al IV-lea n-a cruțat toate averile bisericii și toată energia de care a fost în stare, ca să promoveze transformarea edilitară a Romei[71].

A refăcut și a împodobit palatele Vaticane și bazilica sfîntului Petru.

A ordonat să se construiască și să se picteze Capela Sixtină (care îi poartă numele), chemînd în acest scop la Roma pictori ca Ghirlandajo, Lucca Signorelli, Perugino sau Botticelli.

A renovat Roma medievală, punînd să se aștearnă străzile cu piatră, să se deschidă noi piețe, să se dărîme în acest scop cartierele prea aglomerate, să se restaureze monumentele Romei imperiale căzute în ruină și să se înalțe în fine noi bazilici, sau biserici ca S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace, San Pietro in Montorio, l'Ospedale S. Spirito, etc.[72].

Exemplele oferite de marile orașe nu exclud astfel observațiile pe care ni le-au sugerat unele localități ca Sabbioneta și Vigevano, spre care ne îndreaptă din nou funcția pentru care au fost de fapt amenajate prin arta arhitecților, potrivit noilor concepții edilitare și urbanistice: aceea de simple castele de vînătoare.

În lipsa teatrelor permanente de curte, distracția cea mai apreciată în Renaștere, pe lîngă înscenarea banchetelor, cu rudimentare reprezentații de teatru, rămîneau vînătorile, menite să satisfacă și nevoia de spectacol, și simțul încă neadormit (datorită tot literaturii, prin cîntecele epice) al cavalerismului.

De aceea se poate vorbi valabil de o adevărată „artă" a vînătorilor.

Aproape toate vilele din împrejurimile reşedinţelor erau în acelaşi timp pavilioane de vînătoare. La toate curţile se hrăneau în acest scop sute de cîini şi zeci de cai dresaţi anume, unii *da pardo*, adică deprinşi să poarte în spate leoparzii cu care se vîna uneori. Căci arta vînătoarei îşi merita acest calificativ, tocmai pentru că se practica numai prin dibăcia de-a învăţa fiarele şi păsările să se prindă între ele. (Un autentic reflex literar, în poezia Renaşterii, al acestor adevărate „instituţii", care erau pe atunci vînătorile, se identifică în *Le Stanze per la Giostra* ale lui Angelo Poliziano, adică în acele octave de început, în care se descriu alaiurile vînătoreşti prin dumbrăvile desprimăvărate ale Toscanei).

Dar în afară de literatură, celelalte arte plastice au consemnat, în tot felul, reflexe ca acestea. În tapiseriile lui Van Orley, de exemplu, cei 1500 de cîini de vînătoare ai împăratului Maximilian al Austriei (nepotul prin alianţă al lui Lodovico il Moro, „acopereau ca un covor mobil tot pămîntul la picioarele lui, în vreme ce şoimii întunecau cerul"[73].

Vînătorile erau astfel nu numai o distracţie colectivă, dar şi o manifestare de-o înaltă semnificaţie estetică. Deoarece tablouri ca cel următor, erau pe atunci cît se poate de obişnuite[74]:

„Să ne închipuim defilarea călăreţilor, doi cîte doi, cu şoimul pe pumn, sus, pe mănuşa albă cu manşetele late; doamnele în mari toalete, strînse pe corp, strălucind de perle; cetele de copoi, de buldogi, sau de cîini cu părul lung; pajii şi valeţii cîinilor, îmbrăcaţi în culori vii, jumătate de costum o culoare şi jumătate alta, ca figurile de la cărţile de joc; apoi aşezarea în linie, pînda în şesul înflorit, sau de-a lungul apei; clinchetul clopoţeilor acordaţi în semiton; lătrăturile, şuierăturile, răsunetul prelung al cornilor de vînătoare; apoi plecarea vînătului, lansarea şoimului în adîncimile cerului, azvîrlirea lui asupra pradei, depărtarea bruscă a păsării vînate, care evita astfel acel bolid viu; urmărirea şoimului; duelul prin aer al păsării nobile cu pasărea de pradă;

loviturile disimulate, voltijele, urmărirea pe pămînt, în cele din urmă; galopada pînă la locul căderii; îmbulzeala cîinilor şi a păsărilor asupra victimei; pumnul întins pentru ca şoimul să coboare; sau momelile care se roteau în mîinile şoimarilor ca nişte praştii; pînă ce şoimul, cu multe pene căzute, sîngerat, cu inima zvîcnindu-i şi lui, se întorcea la stăpîn".

Pentru un asemenea spectacol, suveranii rezervau din vastele lor domenii suprafeţe imense, pe care organizau parcuri anume, cu castele de pîndă şi de ospeţe vînătoreşti.

Numai în parcul de lîngă Pavia al aceluiaşi Lodovico, vagabondau, în aşteptarea acestor vînători, mii de cerbi, de căprioare, de capre şi de mistreţi, spre a nu mai vorbi de păsările cele mai felurite (nu lipseau nici lebedele sălbatice, pe întinderea nesfîrşită a lacurilor), care populau acel adevărat Paradis al vînătorilor[75].

Foarte strîns legată de arta cu care se organizau acestea, era aceea a călătoriilor.

Călătoriile pe acea vreme, ca toate manifestările de viaţă, „păreau făcute pentru pictori". Nu se putea merge repede, nu se putea călători în siguranţă, nu era nici un fel de confort pe care să-l ofere mijloacele de transport. Dar o călătorie părea cu adevărat o întreprindere de artă; o operă de artă în felul ei[76].

Echipajele, trase de mai multe perechi de cai şi mînate de vizitii francezi (căci moda lor se introdusese de curînd din Franţa mai ales), pe cît erau de luxoase, pe atît erau de incomode, din cauza lipsei de drumuri.

Ele se foloseau deci mai mult la festivităţi şi numai în oraşe.

Ca şi în evul mediu, călătoriile se făceau deci călare, de către oricine şi oricît de îndepărtate să fi fost. Ele urmau potecile înguste ale catîrilor (*le mulatiere*), şoselele mari, cele romane, fiind impracticabile, din cauza „tîlharilor la drumul mare", sau a convoaielor de care şi mercenari.

Doamnele, dacă nu preferau *portantina*, cu saltele de puf și cuverturi de brocart alb, ca Lucreția Borgia, uneori călătoreau pe șei de catifea cu scările aurite, purtînd pe cap pălării mari de paie împodobite cu pene de păun, sau, pe vreme rea, gluga, dacă nu „pelerina" (haina pelerinilor) și *il mantello* (o „mantie" mai mică), de modă spaniolă. Ciorapii, lungi, de postav, se prelungeau pînă sus, înlocuind încălțămintea.

Pe atunci nu se călătorea niciodată fără o suită, care, după rangul fiecărui personaj, căpăta proporțiile unei adevărate armate de curteni, cu paji, scutieri și călăreți înarmați, cu bucătari, brutari și majordomi, cu meșteri argintari pentru veselă, cu bufoni și confesori, în afară de numeroșii invitați, de și mai numeroșii copii mari și mici (cești în coșuri), cu ceata doamnelor și domnișoarelor de onoare după ei și a „copiilor de casă", urmați de cîrdurile catîrilor de rezervă și de cărat valizele de piele cu argintăria pentru masă, cu proviziile pentru cîteva săptămîni, cu garderoba, cu corturile de dormit, cu coliviile șoimilor de vînătoare și în sfîrșit cu servitorimea.

Se înțelege, în felul acesta, în ce consta adevărata artă a organizării unei astfel de întreprinderi, în care se schimbau de fapt mai toate călătoriile.

Deși acestea erau foarte anevoioase și costisitoare, în Renaștere se călătorea foarte mult: de distracție, pe la vilele în care se retrăgeau primăvara de frica molimelor; spre a afla ce mai era nou pe lume, într-o vreme în care noile descoperiri de tot felul făceau atîta senzație; se mai călătorea apoi spre a uimi lumea și în felul acesta, cu fastul, de care știau să se înconjoare; se călătorea încă și de nevoie, pentru îndeplinirea diferitelor ambasade politice, pentru petitorii, sau pentru cumpărăturile pe la diferitele tîrguri de peste an; după cum se călătorea, spre a împlini o juruință la un sanctuar celebru din Italia, sau din străinătate, dacă nu chiar la sfîntul mormînt.

De-a lungul marilor ape, cum erau în Italia de Nord Padul, sau Ticinul, se călătorea în fine cu

același fast, pe corabia zisă *bucintoro* (celebrul „bucentaur" al dogilor veneţieni)[77].

De la aceste manifestări spectaculoase şi de la aceste forme de viaţă exterioară, pe care ni le oferă societatea Renaşterii în raport cu ceea ce ne-am propus să identificăm, putem trece acum la alte forme mai ascunse şi la alte manifestări mai spiritualizate ale aceleiaşi constante nevoi de înnobilare prin arta frumosului a tuturor îndeletnicirilor.

Iată, aşa, arta istoriografului.

Se ştie că Renaşterea a dat o nouă îndrumare istoriografiei, întemeind valoarea ei pe documentarea critică şi pe lărgirea orizontului de investigaţie.

Dar şi astfel concepută, istoriografia s-a resimţit adesea de contaminarea estetică, întrucît s-a pretins adesea ca istoria, în afară de ceea ce reprezenta ca adevăr, să-l atragă pe cititor, să-l mişte şi să-l încînte prin frumuseţea stilului, ea împărţind din acest punct de vedere menirea cu poezia[78].

Dacă Renaşterea a însemnat, aşadar, promovarea spiritului ştiinţific modern, care a însemnat, la rîndul său, aplicarea spiritului critic în opoziţie cu empirismul medieval, nu este mai puţin adevărat însă că noile „ştiinţe", pe care le-a promovat, ca de exemplu istoriografia sau filologia, s-au menţinut în dependenţă de idealul estetic.

Iată acum şi cazul filologilor.

Aceştia nu au practicat erudiţia pentru erudiţie, nu au revizuit, prin cea mai meticuloasă critică a textelor, monumentele literare ale antichităţii, dintr-o exclusivă manie de pedanţi; ci pentru a se pătrunde de frumuseţile acelor opere şi de măreţia ideilor pe care le ascundeau.

„Întrucît îl priveşte — observă Burckhardt[79] — umanistul este îndemnat să lărgească pe cît poate sfera cunoştinţelor sale, deoarece ştiinţa sa filologică nu însemna pur şi simplu, ca astăzi, cunoaşterea obiectivă a antichităţii clasice; ci o artă, care găsea o neîntreruptă aplicaţie în viaţă."

Arta de a scrie frumos latineşte a rămas apoi marea ambiţie a literatului umanist şi nespus de numeroşi au fost aceia care-au practicat-o cu succes.

La şcoala unui maestru ca Marsuppini avea să se formeze în acest sens, printre atîţia, florentinul Matteo Palmieri (1406—1475), care a ajuns cu vremea unul dintre cei mai eleganţi stilişti, în limba latină, ai timpurilor moderne[80].

Dar iată-l pe Lorenzo Valla (1407—1457), gloria cea mai strălucitoare a umanismului, în epoca de categorică afirmare a sa.

Marea ambiţie a întregii vieţi şi cariere de erudit a acestuia a rămas opera *Elegantiarum latinae linguae*, în care şi titlul, şi spiritul, şi faptul de a-şi fi plasat într-însa suprema ambiţie a unei întregi reputaţii, denotă restul.

Pentru Valla, Cicero şi Quintilian sînt „cei doi ochi ai înţelepciunii şi ai elocvenţei latine", deci modelele supremei eleganţe, pentru cel ce aspira la calitatea, indispensabilă, de stilist latin[81].

Cu timpul însă, mai precis spre jumătatea secolului, limba italiană avea să-ş înceapă reafirmarea de supremaţie, asupra celei latine.

Limba italiană „vulgară" va fi astfel din nou şi definitiv consacrată drept limbă de exprimare a umanismului naţional italian, adică a umanismului „ajuns la deplina sa maturitate". Iar cea latină, se va limita astfel la rolul de simplă „imitaţie verbală", din ce în ce mai mult. Şi cei mai iluştri, ca şi cei mai obscuri „latinişti" se vor complace pe viitor într-o sterilă virtuozitate formală; mai toţi vor reduce „arta" lor la imitarea lui Cicero şi la repetarea strictă a „regulilor" de gramatică, de stilistică şi de retorică, sau, cel mult, „la a modela perioade impecabile ca puritate de limbă, complexitate de formule şi sonoritate a lor".

Umanismul îşi pierdea astfel esenţa şi se transforma într-o „specialitate", deşi la origine el nu fusese decît negarea prin definiţie a oricărei specializări.

Retorica, „odinioară menită să exprime și să înnobileze pe om, în deplina dezvoltare a tuturor facultăților sale și a tuturor posibilităților de-a ști — retorul trebuia să fie un om universal — a isprăvit prin a ajunge scop față de sine însuși“[82].

Se va naște astfel în cultura modernă, „flagelul virtuozității formale“, care în artele plastice va duce la baroc, iar în arta vieții la prețiozitate și la arcaderie.

Literatura va deveni o profesie și literatul va pierde conștiința vieții. El va fi un rafinat, dacă nu superficial, pe care nu-l va mai interesa ceea ce exprimă, ci numai felul cum exprimă. Iar tot ceea ce era mai nobil în ființa sa, se va epuiza în căutarea eleganței, a „proprietății“ de termeni, a „latinității abstracte“. Contactul cu realitatea, în asemenea condiții, va fi tot mai greu de regăsit. Atîta numai că spiritul italic, cu înnăscutele sale calități de adaptare la realitățile vieții deplin trăite, a reacționat la timp, chiar de atunci.

Și arta filologului n-a anulat-o pe aceea a marelui creator de valori literare.

Se știe cîtă atenție au acordat umaniștii traducerilor din grecește.

Și din acest punct de vedere se poate nota însă aceeași contradicție între noua lor metodă științifică și libertățile pe care și le-au luat față de originalele din care au tradus, spre a satisface înainte de toate cerințele estetice ale „artei de-a traduce“.

De aceea, nu este rar cazul în care să se constate că versiunile acestor umaniști traducători se reduceau de fapt la valoarea unor simple localizări, în care unele pasaje mai grele erau pur și simplu suprimate, alte perioade erau inventate de traducător, iar „fizionomia individuală“ a scriitorului tradus nu era mai niciodată respectată.

Căci în concepția umaniștilor stătea în realitate idealul de înnobilare a acelor modele, printr-un plus de frumusețe, pe care traducătorul era ținut să-l adauge la operele, oricît de celebre, pe care le adopta. Într-o literatură ca aceea greacă, iei

urmăreau frumosul; dar în vederea unei realizări de „frumuseţe latină ideală“[83].

Aşa fiind, nu fidelitatea interesa în arta de-a traduce, cît forma nouă, stilul şi eleganţa lui.

Ceva mai mult: un savant umanist, cum a fost Coluccio Salutati, era de părere că un contemporan al său se putea dispensa de obligaţia de-a şti greceşte, spre a-l traduce pe Homer. Iar o încercare de traducere ca aceea, cu totul aproximativă, a lui Leonzio Pilato (din secolul al XIV-lea), putea foarte bine să fie luată ca punct de plecare pentru o asemenea întreprindere, cu o simplă condiţie: înfrumuseţarea textului adaptat[84].

Încercarea lui Poliziano de a traduce *Iliada* în latineşte (1470) corespundea perfect unei atari cerinţe. Căci ea se caracterizează printr-un „admirabil simţ artistic“[85].

Frumuseţile, „simple şi naive“, ale originalului se topeau în „farmecul virgilian al frazei latine“, în eleganţa epitetelor şi a construcţiilor, în „unda sonoră a versului“, astfel că epopeea lui Homer „oferea prilejul pentru o nouă şi luxuriantă operă de poezie“.

De aceea, Marsilio Ficino va spune despre această traducere, că prin ea Poliziano „a portretizat în culori latine persoana elenică a lui Homer, aşa încît să-l lase în nedumerire pe cel ce n-ar şti dacă Homer a fost grec, care era originalul şi care copia“.

Iată deci, că şi în ceea ce priveşte arta traducerilor, au intervenit în Quattrocento criterii noi şi directive care să dea posibilitatea „artistului“ să se manifeste.

Corifeul traducătorilor din această epocă a fost însă profesorul grec Manuele Hrisolora, care a reuşit să facă şcoală în Italia, către 1400[86].

Spre a reacţiona împotriva traducerilor medievale (cîte s-au încercat), făcute cuvînt cu cuvînt şi fără nici un simţ de artă, acest maestru pretindea că traducerile să fie făcute nu *ad verbum*, ci *ad sententiam*.

Acelaşi a fost apoi programul celebrului umanist italian Leonardo Bruni.

Scanned with OKEN Scanner

Criteriul său a constituit chiar norma traducătorilor latini din greceşte, care s-au dovedit „mai atraşi de ornamentele stilistice, decît de fidelitate; mai dornici să ofere publicului cărţi de-o lectură plăcută, dacă nu chiar uşoară, decît icoana precisă a gîndirii greceşti".

„Italienii — declară Burckhardt[87] — au arătat totdeauna prea multă grijă de-a şlefui şi de-a perfecţiona forma, pentru care aveau un simţ adînc şi admirabil, după cum dovedeşte mulţimea de relaţiuni, de istorii şi de opuscule, scrise în versuri terţine."

Cu alte cuvinte, se constată în Renaştere şi marea trecere de care s-a bucurat, în tot felul, arta versificării, practicată nu numai de improvizatorii de versuri, atunci cînd voiau să îndeplinească funcţia de poeţi propriu-zişi; ci şi de toţi „scriitorii", atunci cînd prin arta versului voiau să vină în ajutorul memoriei, în lucrări cu caracter practic, şi, prin definiţie, prozaic.

Se notează astfel că nobilul florentin Niccolò da Uzzano pusese pe un poet să versifice un manifest politic[88], spre a obţine, desigur, mai mare efect asupra publicului. Machiavelli a procedat la un moment dat aproape la fel, versificînd un prospect de istorie contemporană, ca *I Decennali*. Cineva povestise în versuri viaţa şi întîmplările lui Savonarola. Altcineva pusese în versuri relatarea unui asediu al lui Alfonso d'Aragon il Magnanimo.

Ne putem apoi închipui, ce a însemnat un asemenea procedeu din punct de vedere didactic şi menit să rămînă consfinţit, în toată lumea umanistă de pretutindeni, pînă foarte tîrziu, nefiind decît obişnuit cazul unor tratate compuse în hexametre latine, spre a ilustra secretele alchimiei, ale jocului de şah, ale artei ţesutului, ale astronomiei, sau ale oricăror alte îndeletniciri ca acestea.

Din programul educativ al tinerilor care aspirau la o notă de distincţie în societatea Renaşterii, nu putea să lipsească deprinderea de-a com-

 pune versuri, de-a improviza o *canzonă*, sau un

sonet, cel puțin în italieneşte.

De aici a derivat şi adevăratul flagel al improvizaţiilor, care, din secol în secol, avea să degenereze în „academismul arcadic" şi împotriva căruia va fi nevoie să se dezlănţuiască, cu atîta vehemenţă şi cu atîta succes, reacţia romantică de după 1800.

De aici apoi, marea trecere pe care au avut-o poeţii în societatea Renaşterii.

Istoria literară a secolului, arată că n-a existat aproape poet din vremea Isabellei d'Este, spre exemplu, care să nu fi avut raporturi, fie şi numai epistolare, cu acea neîntrecută protectoare a tuturor artelor.

Printre aceştia, iată-l pe Bernardo Tasso (tatăl lui Torquato), pe Bembo, pe Aretino, pe epicul Boiardo, pe cardinalul Bibbiena, pe Baldassar Castiglione, pe nuvelistul Bandello, pe Francesco Berni, pe Ercole Tito Strozzi, pe Girolamo Vida, pe Trissino, sau pe Lodovico Ariosto el însuşi.

La curtea mantovană se adunau deci atît de numeroşi şi de preţuiţi poeţi, încît ei alcătuiau acolo o adevărată „academie", în spiritul vremii, la ale cărei şedinţe şi discuţii Isabella lua totdeauna parte cu nespusă desfătare.

Iar atunci cînd împrejurările făceau ca ea să se reîntoarcă întîmplător la Ferrara, nu cunoştea mulţumire mai mare ca aceea de a-l pune pe Ariosto (la un moment dat în serviciul cardinalului Ippolito d'Este, fratele Isabellei), să-i citească un nou cînt inedit din *Orlando*. În 1516, cunoscînd această deosebită preţuire, poetul s-a dus el însuşi la Mantova, spre a-i oferi poema Isabellei şi marchizului Francesco Gonzaga, cu atît mai mult cu cît cea dintîi era direct preamărită în operă, drept „darnică şi mărinimoasă".

Arta versificării, practicată de asemenea poeţi, sau de toţi improvizatorii şi „rimatorii" timpului, afla cel puţin justificarea în aptitudinea permanentă a cîntăreţilor, într-o ţară ca Italia, dacă nu în aprecierea unanimă a unui popor nu mai puţin sensibil la asemenea încîntătoare manifestări, ca poporul italian.

Dar versificarea tratatelor cu caracter „ştiinţific“? ca tratatul de artă militară al lui Antonio Cornazzano[89]; ca acela de geografie şi cosmografie al florentinului Matteo di Raimondo Forlini, compus în 1800 de octave; sau celălalt, în terţine, al lui Francesco Berlinghieri; sau ca manualul de geografie, mai vechi ca toate, al lui Stagio Dati; sau ca manualul de morală şi de higienă totodată, al lui Piero da Montalcino; alături de „învăţăturile“ pentru Lorenzo copil, versificate de Monna Lucrezia Tornabuoni, mama sa; ori cele *Patru Evanghelii*, puse în versuri de nobilul venetian Jacopo Gradenigo (1399), spre a găsi apoi imitatori într-un poet ca Il Candido de' Bontempi din Perugia, care a versificat, parafrazîndu-l, *Noul Testament*, dedicat lui Borso d'Este (1465—69), dacă nu în mult mai celebrul umanist Filelfo, versificator, al unei *Vieţi a Preasfîntului Ioan Botezătorul*, dedicată lui Filippo Maria Visconti[90]; sau, în fine, ca manualul compus în versuri latine de cel mai mare poet latin al Renaşterii, adică de Pontano, spre a arăta cum se cultivă cedrii[91].

„Citind aceste plicticoase compilaţii — apreciază V. Rossi[92] — ne întrebăm cum de sărmanii care le-au pus în versuri, dacă nu s-au lăsat păgubaşi, n-au lăsat cel puţin în pace Muzele, ca să scrie mai bine în proza modestă pe care-o foloseau în vorbirea de toată ziua. Totul era însă că cititorilor din Quattrocento, oameni cu gusturi total felurite de ale noastre, acea materie arida li se părea mai uşor digerabilă, atunci cînd era «gătită» în versuri şi le făcea plăcere acea muzicalitate a rimei or, fie chiar monotonă şi aspră, care în unele cazuri uşura şi memorizarea. Scriitorilor, la rîndul lor, trebuie să le fi părut o întreprindere mai puţin riscată, să alcătuiască un *capitolo ternario*, fie cum o fi şi căruia forma metrică, precum şi tradiţia, îi dădeau o mai mare demnitate de operă literară, decît să şlefuiască cu multă caznă, după modelele ciceroniene, de care moda nu le permitea să se lipsească, o pagină de proză italiană.“

De aici şi obiceiul, foarte frecvent, de-a se pune în versuri nuvelele, rimate, cele mai multe, în octave, ceea ce va da acestei forme metrice prestigiul pe care şi-l va asigura în epica Renaşterii, prin poemele cavalereşti.

Nu ne va surprinde prea mult, aşa fiind, să aflăm că Poliziano, ajuns profesor de elocvenţă greacă şi latină la universitatea din Florenţa, şi-a redactat în versuri lecţia de deschidere a cursului său din 1485, dedicată „lecturii" poemelor homerice.

Acea lecţie a sa nu este, într-adevăr, decît un *carme*, în care, pe lîngă elogiul „frumoaselor forme antice", se face şi elogiul personalităţii lui Homer, drept acela „care-a risipit în poemele sale germenii tuturor artelor şi ai tuturor ştiinţelor"[93].

Încercarea aceasta n-avea să rămînă apoi izolată şi întîmplătoare; căci însuşi Poliziano a compus alte patru prelegeri în versuri, cunoscute astăzi sub titlul de *Sylvae*.

Dar pînă şi Girolamo Savonarola, spre a-şi ajunge mai direct scopul — care era „reformarea spiritelor" — n-a refuzat să se slujească de poezie (şi uneori chiar de forma cîntecelor „profane"), ca să se adreseze poporului, în opere care se intitulau, atît de elocvent, *De ruina mundi*, *De ruina Ecclesiae*, sau *De consolatione Crucifixi*[94].

În tot acest timp, simţul armoniei, pe care l-am constatat atît de prezent în toate manifestările spirituale şi materializate ale Renaşterii, îşi cerea dreptul la exteriorizare şi prin arta dansului.

Dacă această artă fusese favorizată în evul mediu prin trecerea de care se bucuraseră trubadurii şi jongleurii, legătura între cîntec şi dans nu avea să se piardă nici acum.

La canzone da ballo, sau *la ballata*, erau deopotrivă vii în glasul şi mişcările siluetelor feminine, a căror viziune plastică o luau drept model pictori ca Botticelli, armonizînd ritmul coloristic al *Primăverii*[95].

În parcurile vilelor din împrejurimile oraşelor, pe pajiştile cu flori ca în acea *Primăvară;* în

sălile palatelor din oraş, după ce se ascultau glumele bufonilor, toate poveştile „spuse" de „cîntăreţii de istorii", sau toate măgulitoarele laude ale poeţilor la adresa doamnelor şi a seniorilor, se păstrase încă obiceiul ca tinerele să cînte din harpă, acompaniate la violă. Iar celelalte se prindeau în dans, fiind toate ştiutoare în „a potrivi paşii după sunet", într-o perfectă armonie, aşa cum se înţelegea pe atunci arta dansului.

Aceasta presupunea o iniţiere deosebită, ca toate artele. Ea îşi avea legi precise, cu maeştrii şi tratatele ei, precum era acela intitulat tocmai *Il libro dell'arte del danzare* al lui Antonio Cornazzano, sau acelea, foarte populare în Renaştere, ale unui Guglielmo Evreul din Pesaro şi al lui Giuseppe Evreul — aceşti evrei se dădeau anume drept urmaşii regelui David, spre a-şi asigura un spor de competenţă în materie — dacă nu tratatul de dans atribuit lui Lorenzo Magnificul.

O asemenea artă era declarată de reprezentanţii ei „străină" întru totul şi duşmană de moarte a viţioşilor şi grosolanilor de rînd", stabilindu-se astfel şi aportul moral al esteticii.

Pedagogia Renaşterii afirmase categoric şi de mult idealul dezvoltării armonioase a tuturor facultăţilor umane, identificînd acest ideal cu al „perfectului cavaler". De aici, rostul dansului în programul educativ al timpului, întrucît prin dans trebuia să se capete o ţinută graţioasă, dar totodată o atitudine nobilă, după cum prin dans puteau dovedi cei tineri buna lor creştere şi toată distincţia sufletească, întrucît în fiecare privire şi în fiecare mişcare, trebuia pusă întreaga „ştiinţă" a acestei arte.

Maeştrii de dans erau deci ţinuţi în mare cinste, ei făcînd totdeauna parte din suita unei persoane care se respecta, fiind adesea disputaţi de la o curte la alta şi atraşi în tot felul (ca acel Lorenzo Lavagnolo, căruia, în peregrinările sale de la Mantova şi Milano la Ferrara, avea să i se rezerve cinstea de-a fi maestrul de dans al Isabellei d'Este
261 la 11 ani — căci ea fusese iniţiată în arta aceasta

încă de la 6 ani, de Guglielmo l'Ebreo — ca și al surorilor sale Beatrice și Lucreția[96].

Transmisă oral din bătrîni, sau improvizată de cîntăreții cei mai umili, își ducea într-acestea viața cu multă înflorire încă, asemeni înfloririi pe care o cunoscuse în evul mediu, firească și spontană, „cîntarea" populară, sub forma „baladei" și a „cantonetei".

Erau aceleași lamentații de soții prost măritate — precizează Vittorio Rossi[97] — aceleași destăinuiri de fete nerăbdătoare să se mărite, sau duse la mănăstire cu de-a sila; imprecații la adresa bătrînelor; dorinți, speranțe, bucurii, mîhnii, toate în legătură cu iubirea.

Forma tipică a liricii populare cîntate a fost și a rămas *lo strambotto*.

Multe din aceste cîntece populare urcau încă spre Italia de Mijloc și de Nord, din Sicilia primilor trubaduri, sau din Neapolul cîntăreților de la Piedigrotta. Iar din acele cîntece meridionale, s-au răspîndit apoi altele, caracteristice în Toscana, precum a fost *il rispetto*, sau în Veneto, *la villotta* și *ottava*.

Alături de acești cîntăreți populari, s-au menținut însă în Renaștere și *i cantastorie*, adică acei „cîntăreți de istorii", de povestiri epice, care făceau să circule mai departe materia epică medievală franceză. Aceasta își va perpetua prin ei existența și înflorirea în plină Renaștere; ba prin reprezentanți „culți" ca Pulci și apoi ca Boiardo, Ariosto sau Tasso, ea va consacra acest gen drept tipic italian și definitiv atribuit Renașterii, spre a contrazice, mai evident ca orice (și am dovedit-o într-o lucrare a noastră asupra epicii din Renaștere), părerea cu privire la o presupusă și exclusivă imitare a antichității.

Prin acești *cantastorie*, activi mai ales într-un centru ca Florența și în plin Quattrocento, s-a păstrat, așadar, tradiția epicii populare și s-a impus principiul reîntoarcerii spre această „materie" medievală, prin mijlocirea poeților culți, care-au

transformat în operă de artă o materie amorfă, de circulaţie orală, ca aceea.

Vom adăuga însă aici că în plin secol al XV-lea, în Italia, la Florenţa mai ales, atari produse epice păstrasera, ca în evul mediu, şi raportul lor firesc cu arta cîntului. Căci episoadele erau cîntate de maeştri specializaţi anume, adică de *i cantastorie*. „Aşa încît — întregeşte observaţia Rossi[98] — atunci cînd Galeazzo Maria Sforza a venit la Florenţa în 1459, Antonio di Guido, principele improvizatorilor florentini, a cîntat în vila Medicee de la Careggi, pe ţiteră, laudele ducelui Francesco, amestecînd în povestirea sa obişnuitele comparaţii clasice, cu o atare artă, ne asigură un contemporan, încît l-ar fi detronat pe orice alt poet sau orator mai de seamă."

Dar pe atunci se obişnuia să se cînte şi „nuvelele" în versuri, adică povestirile rimate în octave, potrivit unui obicei foarte răspîndit[99]. Acesta era practicat de *brigate*, adică de întovărăşirile de oameni dornici să petreacă, perpetuate, şi ele, în viaţa unui oraş ca Florenţa, din timpul lui Boccaccio, şi, mai de mult, prin parcurile vilelor florentine, cu prilejul acelor *lieti convegni* în care recitarea, acompaniată de cîntec a acelor nuvele versificate alterna cu povestirile în proză, ca în *Decameron*.

Dar alături de astfel de manifestări tradiţionale cu caracter popular, deci permanent, ale artei cîntului, aveau să se manifeste odată cu Renaşterea alte semne, cu privire la valoarea estetică a cîntecului.

Rezultatul în această direcţie avea să se constate mai apoi, prin inovaţiile unui Pier Luigi da Palestrina şi, mai tîrziu, prin dezvoltarea muzicii melodramatice, menită să reapropie arta dramatică modernă de idealul estetic al tragediei elene.

Rămînînd însă în cadrul cronologic al secolului al XV-lea, vom constata, în tot felul, marea pasiune cu care a fost urmărită arta cîntului de unii reprezentanţi iluştri ai săi, precum a fost de exem-

 plu, Isabella d'Este.

Scanned with OKEN Scanner

Mai înainte de a fi venit la Mantova, deci de foarte tînără, deprinsă fiind și de mama sa Eleonora d'Aragon, dar mai ales la Mantova, aceasta va fi mult admirată pentru modul cum știa să cînte la diferite instrumente (precum erau *il monocordo*, *la viola*, *il liuto*, sau *il clavicordo*, toate încrustate cu sidef, perle și diamante, fiind în același timp alese obiecte de artă[100], cît și pentru talentul cu care cînta din gură, în fața acelor puțini intimi, pe care-i accepta în *studiolo* și acompaniindu-se din lira.

De aceea, dispunînd decorarea apartamentului său, marchiza, pe lîngă tot felul de fraze latine pe care le folosise ca *motto*, sau *empresse*, avea să le indice artiștilor decoratori și o serie de portative cu note muzicale (*invencione di tempi e pause**), cu un sens muzical deosebit (s-au descifrat pe ele cîteva „chei" de contralto, unele semne de patru timpi, trei pauze de valoare descrescîndă, „*un sospiro del valore di una minima*"**, un „*ritornello doppio*"***, etc.)[101], deși puteau fi considerate și drept o simplă curiozitate ornamentală, care să denote cel mult cultul pentru muzică și armonie, din partea celei ce își visase micul templu al tuturor artelor, sub auspiciile acelor semne[102].

Într-un atare mediu, se face evocată figura cîntărețului-poet *giullare* și actor în același timp, Serafino Aquilano, fostul paj al curții din Napoli, unde învățase de la un flamand arta muzicală și apoi, din oraș în oraș, de la Roma la Urbino și din Abruzzo în nordul Italiei, peregrinase cu lira și cîntările lui, pînă ce se oprise la curtea Isabellei din Mantova[103], unde era sărbătorit ca un nou Orfeu.

„Cînd, în sălile pline de doamne și de cavaleri ale palatului, acest om nu prea înalt de statură, dar bine făcut, sprinten și vioi, cu ochii negri și sclipitori de meridional, cu pletele lungi, căzute pe

---

* „invenție de timpi și pauze" *(it.)* (S. P.).

** „o pauză de valoarea unei doimi" *(it.)* (S. P.).

*** „refren dublu" *(it.)* (S. P.).

spate, prindea să atingă *il liuto,* se făcea o tăcere adîncă; toţi îi sorbeau accentele, iar el, cu un aer de inspirat, aprins parcă de focul sacru, recita, uneori făcîndu-se că le improvizează chiar atunci, sonetele şi *gli strambotti,* împreunînd în armonii suave cuvintele cu muzica. Ce aplauze la sfîrşit! Potrivirea gestului, debitul verbal, rostirea clară şi cu graţie, trilurile supusei lire, totul exercita o mare fascinaţie asupra ascultătorilor şi mai cu seamă asupra doamnelor. Isabella d'Este era încîntată de acele recitări şi ţinea nespus de mult să aibă compoziţiile nedivulgate încă în public, ale faimosului cîntăreţ şi poet."

Între atîtea îndeletniciri şi arte, a căror evocare, oricît de sumară, poate oferi o perspectivă de orientare mai sigură asupra complexului de viaţă şi civilizaţie a Renaşterii, îşi pot avea locul, în fine, alte două „arte", care nu s-au definit prin manifestări concrete şi nu au luat înfăţişarea de „opere": arta iubirii şi arta vieţii.

Cronica secolului al XV-lea italian a oferit în general, cele mai fantastice subiecte şi „intrigi" dramelor romantice, sau romanelor istorice, prin aceea ce au fost atunci, în realitate, intrigile amoroase. Chiar noi putem evoca una din acestea, pentru exemplificare: La un moment dat, în lumea curţii din Ferrara se precizase o situaţie ca aceasta: ducele Alfonso d'Este, căsătorit de curînd (a treia oară) cu Lucreţia Borgia (care, la rîndul ei, era a treia oară soţie şi nu depăşise de mult 20 de ani), era victima infidelităţilor acesteia cu poetul Pietro Bembo (autor al unui tratat asupra iubirii), sau cu Francesco Gonzaga marchizul Mantovei şi, în acelaşi timp, cumnat al lor, sau cu poetul Ercole Strozzi.

Cînd iată că acest poet (de curînd însurat cu Barbara Torelli, văduvă a unui Bentivoglio de la Bologna), fusese găsit pe o stradă a Ferrarei, omorît. Nu se ştia însă bine dacă îl omorîseră sicarii lui Alfonso, pentru că acesta ar fi iubit-o pe soţia sa Barbara; ori sicarii Lucreţiei, pentru că
265 poetul îi era drag, iar el se căsătorise cu Barbara;

Scanned with OKEN Scanner

sau pentru că ar fi comis vreo indiscreţie (Ercole Strozzi redacta scrisorile secrete ale Lucreţiei pentru cumnatul său de la Mantova), în ceea ce priveşte legăturile amoroase ale stăpînei sale.

Dar în afară de aspectul romanţios şi senzaţional al acestor manifestări ale erotismului, se putea vorbi în Renaştere de „arta iubirii", în sensul cel mai estetic al cuvîntului, aşa cum o putem surprinde în centrul oricăror alte valori de viaţă, în operele literare cele mai preţuite, ale secolului.

Din această artă, într-adevăr, căreia i se subordona însuşi eroismul şi simţul onoarei, a făcut Boiardo, autor al unei poeme ca *Orlando cel Îndrăgostit* (titlul merită subliniat), nota sa dominantă.

Cel care dădea expresie acestui sentiment, din fericire protagonistul, se întîmplă să fie însuşi Orlando. „Iubirea — afirmă Vittorio Rossi[104] — nu mai este la el un capriciu trecător, sau o ficţiune, subordonată unor alte scopuri, ca în poema anterioară a lui Pulci; este un sentiment care le domină şi le face să tacă pe toate celelalte", chiar şi religiozitatea, care a înarmat braţul de Paladin al acelui cruciat.

Acestui fel de-a face din arta iubirii centrul de preocupări şi de încordare vitală a întregii existenţe a unui erou din Renaştere, îi corespundea cealaltă artă, a vieţii, elogiată în tot felul şi prezentă oricînd în literatura timpului.

În poeme ca *Il Corinto*, Lorenzo poate să aibă momente de melancolie, văzînd răsfirarea, petală cu petală, a vieţii ca efemera existenţă a unei roze („...*Così le vidi nascere e morire / E passar lor vaghezza in men d'un'ora*..."*).

De aici şi gîndul, „*che vana cosa è il giovenil fiorire*..."**.

Atîta numai că imediat, dorul de viaţă, bucuria trăirii ei, dă năvală şi iată sfatul final, care poate fi pus drept motto pe cartea vieţii oricărui

---

* „Cum se năşteau şi cum muriră le-am văzut, / Pierindu-le în mai puţin de-o oră frăgezimea..." (*it.*) (S.P.).

** „Ce lucru van e floarea tinereţii..." (*it.*) (S.P.).

om din Renaştere: „*Cogli la rosa, o ninfa, or ch'è il bel tempo*"*.

Aşa fiind, va spune acelaşi poet altădată:

„. . . *donne gentil, giovani adorni, / Che vi state a cantare in questo loco, / Spendete lietamente i vostri giorni, / Chè giovinezza passa a poco a poco . . .*"**[105].

Ecoul acestui sfat se regăsea apoi în cunoscutele „Cîntece de Carnaval", pe care acelaşi Lorenzo a dorit să le înnobileze cu arta şi prestigiul său: „. . . *Quant'è bella giovinezza, / Che si fugge tuttavia! / Chi vuol esser lieto, sia: / Di doman non c'è certezza*"***. Şi aceasta, chiar dacă „o vagă umbră de melancolie se răspîndeşte din gîndul caducităţii vieţii, asupra voioşiei lipsite de griji, a cîntecului".

Cînta apoi altă dată Lorenzo, în una din *Selvele* sale[106]: „*In questi dolci luoghi, in questi tempi / pommi, Amor, con la bella donna mia, / Nell'età verde, nei primi anni scempi, / Sanza speranza e sanza gelosia: / Né'l tempo mai l'età matura adempi, / Ma il nostro dolce amore eterno sia: / Non più bellezza in lei, non alto foco / In noi, ma sol quel dolce tempo e loco*"****.

Cu alte cuvinte, poetul cerea de la zeul iubirii să-l lase mereu cu adorata sa în aceleaşi locuri de încîntare, în mijlocul naturii calme şi idilice. Iar acolo să rămînă mereu tînăr, fără să fie chinuit de speranţe, sau de gelozii; timpul să nu-i adauge ani la anii tinereţii sale, precum nici iubitei fru-

---

* „Culege roza, nimfă, acum cît îi e vremea" (*it.*) (S.P.).

** „Nobile doamne, tineri graţioşi, / Ce adăstaţi aici în cînt şi joc, / Petreceţi-vă zilele voioşi, / Căci tinereţea trece, nu stă-n loc" (*it.*) (S.P.).

*** „Ce frumoasă-i tinereţea, / Care fuge fără tihnă! / Fie vesel, cine vrea: / Nu ştii mîine ce-o să vină" (*it.*) (S.P.).

**** „În aste locuri dulci, în aste timpuri, / Lasă-mă veşnic, Amor, cu preafrumoasa mea, / La vîrsta tinereţii în anii dintîi, simpli, / Fără speranţă şi fără gelozie. / Tu niciodată vîrsta-mi matură n-o-mplini, / Dar dulcea-ne iubire eternă să ne fie; / Chiar fără frumuseţea-i, şi chiar fără de focul / Adînc din noi, rămînă dulcele timp şi locul" (*it.*) (S.P.).

museţi înnoite; ci „doar acelaşi loc şi aceeaşi vreme".

În viaţa Renaşterii, acest ideal de eternă tinereţe a sufletului şi a tuturor facultăţilor, fusese întruchipat într-acestea de nesfîrşite exemplare umane, drept adevărate fenomene ale dinamismului insuflat de cerinţele noii arte a vieţii.

Şi iată-l folosind din nou, de exemplu, pe Sigismondo Malatesta.

Numai în decursul anului 1446 (iar acest an este luat la întîmplare) se ştie (şi nu se ştie, desigur, deplin), că tînărul condotier alergase în lagăr, tocmai în nordul Italiei, unde-i erau mercenarii şi unde purta răspunderea unui război, de cel puţin şase ori, şi toamna, şi primăvara, şi în plină vară.

Acasă îl aşteptaseră într-acestea meşterii, să le dea ordine pentru palatul în construcţie, bani şi sfaturi tehnice pentru zidurile de apărare; poeţii de curte, motive de inspiraţie; soţia Polissena, o îmbrăţişare; iar iubita sa Isotta, mormîntul din catedrală.

În asemenea înfrigurate încordări fizice şi sufleteşti, îi era dat să trăiască unui om cu adevărat „renăscut". Iar prin fidelitatea cu care s-a identificat, de foarte tînăr, cu mentalitatea noilor timpuri, Sigismondo Malatesta poate fi socotit drept autenticul reprezentant al „artei de-a trăi viaţa" în Renaştere[107].

Corectivul, la tot ce ar fi putut deriva drept excesiv şi diform, dintr-o astfel de tumultoasă trăire a vieţii şi conturarea în cadre cu adevărat de artă a ei, nu ar fi putut veni decît de la concepţia platonică dominantă, prin care viaţa nu mai apărea drept „o vulgară satisfacere a simţurilor, ci drept o înălţare a spiritului, întru contemplarea frumuseţii eterne"[108]. Căci „fără doctrina platonică, n-am fi avut *Fecioarele* lui Rafael, nici *Şcoala din Atena*, nici eroii lui Michelangelo în bolţile Sixtinei şi în mormintele medicee din San Lorenzo; figuri şi gînduri care trec de cercul îngust al experienţei pămînteşti, spre a răsfrînge o rază din strălucirile cerului"[109].

Ce-ar fi spus, într-adevăr, Michelangelo, dacă l-ar fi întrebat cineva despre modelul anumit, care-i pozase pentru profeţi şi sibile, pentru Adam şi Eva, pentru Zi şi Noapte, pentru Amurg şi Aurora? „Nu din realitatea vie, umbra visului, ci din ideea eternă a frumuseţii, pe care sufletul o poartă în sine cînd se naşte, află artistul inspiraţia pentru operele sale."

Dealtfel, se mai poate observa, ale lui Michelangelo sînt versurile: *„Per fido esempio a la mia vocazione, / nel parto mi fu data la Bellezza, / che d'ambo l'arti si è lucerna e specchio; / s'altro si pensa è falsa opinione"**. În ele, se recunoaşte, identică, expresia doctrinei platonice, „care nu deduce din experienţă concepţia despre frumos; ci o face să coboare din cer, ca un dar pe care sufletul îl aduce cu sine în temniţa pămîntească: lumină, speranţă, mîngîiere, aspiraţie spre o viaţă mai bună"[110].

După concepţiile lui Ficino, doctrinarul cel mai inspirat al platonismului descins în mijlocul celor mai avîntate forme şi manifestări ale „artei vieţii", omul nu se putea ferici, nici de data aceasta, din cauza trupului ce i-a fost dat. Căci datorită lui, nu se putea nici acum săvîrşi taina contopirii în Dumnezeu.

De aici nevoia pentru om şi pentru filozofia Renaşterii de-a se despresura din materie.

Trupul, odată întărit împotriva duşmanilor care-l pîndeau sub forma tuturor primejdiilor, prin exerciţiile corporale, avea să condiţioneze reîntoarcerea liniştii sufleteşti, posibilă prin muzică[111]; pentru ca apoi să poată trece la contemplarea celor înconjurătoare în natură şi să poată împreuna astfel în sufletul său, bucurat de arta supremă a vieţii, lumea de aici cu Dumnezeul de pretutindeni, într-o supremă şi definitivă fericire.

---

* „Pentru a mea chemare fidelă mărturie,
La naştere-mi fu dată Frumuseţea,
Ce-n artă mi-e lumină şi oglindă;
Greşeşte cine crede că altfel va să fie" (*it.*) (S.P.).

CAPITOLUL AL OPTULEA

REALITATE ŞI ARTĂ ÎN RENAŞTERE

*SUMAR. — **Voluptatea simţului estetic:** mărturia umanistului Beccadelli; contemplarea frumuseţii şi a artei; mărturia lui Cr. Landino; romanul alegoric al călugărului Fr. Colona:* Le Selve d'amore *ale lui Lorenzo il Magnifico. Impunerea convingerii despre superioritatea artei; exemplul oferit de G. Savonarola; cîteva confirmări moderne: G. Papini; Barna Occhini; Italo Siciliano; G. Gentile. Expresia formală şi necesitatea stilului; stilul, marea preocupare a exponenţilor Renaşterii; stilul în conştiinţa şi opera umaniştilor; stilul în viaţă. Cultul artei şi religia; Renaşterea, începutul unei mari crize spirituale; exponentul acestuia, invocat la întîmplare, este Maffeo Vegio;* Laudele Sacre; *elemente sacre, în expresii profane; un moment mistic în cariera lui Leonardo da Vinci; şi o afirmaţie, care nu-l contrazice, a lui Michelangelo; arta înlocuieşte adevărata religie. Două mărturisiri de credinţă ale lui L. B. Alberti; şi alta a lui Michelangelo. Transfigurarea realităţii prin artă. În creaţia literară: L. Ariosto; L. Pulci; Fr. Filelfo. Sacrele Reprezentări florentine; în creaţia plastică: Botticelli; Pinturicchio; Malatestianul din Rimini; Rafael; Cultul Madonei şi transfigurarea chipului feminin, prin literatură (cu anticipaţie: Dante şi Petrarca) şi prin pictură (Rafael); Savonarola; Filippo Lippi; Michelangelo. Diferitele „drame" trăite de arta Renaşterii în luptă cu realitatea: prădarea obiectelor de artă;* Il Sacco di Roma *şi Isabella d'Este. Altă dramă: lupta între gotic şi Renaştere; crucifixul la Giotto şi la Beato Angelico; în arhitectură: Bramante la Milano; rezistenţa goticului la Veneţia şi în Piemont. O altă „dramă": contrastul între dorinţa de perfecţie şi incapacitatea Renaşterii de a aduce la îndeplinire toate operele întreprinse; exemple din literatura sec. al XV-lea: Lorenzo il Magnifico; Poliziano; M. Boiardo; Luca Pulci;* Il Paradiso degli Alberti; *Ercole*

Strozzi; Fr. Filelfo; Basinio Basini; exemple din artele plastice: palatul lui Lodovico il Moro de pe Canal Grande: Jacopo della Quercia și porțile catedralei din Bologna; Malatestianul din Rimini; Leonardo da Vinci; Michelangelo. Teoretic, Renașterea a adoptat formula artei pentru artă, preconizînd perfecția absolută în toate operele sale; exemplul lui Federico d'Urbino; Niccolò Niccoli; L. B. Alberti; concluzii.

După credința umanistului Beccadelli, natura l-a așezat pe om în mijlocul unui Paradis de încîntări, astfel că voluptatea delectării corpului și a spiritului rămîne cel mai mare bine din cîte posedă.

„Simțul tactil, vederea se bucură de metalele nobile, de fildeș, de stofe, de cîini, de pietrele fine; urechea, de muzică, pe care Platon o socotea necesară unui om civilizat; cerul gurii, de gustul vinului; mirosul, de parfumul aromatelor și al florilor."[1]

Cazul acelui om care, fiind pe patul de moarte, a refuzat să atingă de buze crucifixul pe care i-l întindea preotul, deoarece nu era destul de frumos, ca acela pe care-l știa el, executat de Donatello; sau cazul pictorului Luca Signorelli, pe care atîta îl preocupa frumusețea formelor corpului omenesc, încît atunci cînd i s-a adus cadavrul unui copil al său, în loc să-l plîngă, l-a dezbrăcat imediat, ca să-l picteze; asemenea cazuri se identifică de-a dreptul cu ceea ce s-ar putea numi voluptatea simțului estetic în Renaștere.

Este drept că alături, sau concomitent cu aceste cazuri, se pot invoca altele, care să-i arate pe aceiași protagoniști ai săi apți de contemplarea, în reculegere, a frumuseții și artei.

Se poate vorbi chiar de un cult al acestei contemplări.

În opera *Disputationes Camaldulenses* a lui Cristoforo Landino, pe care am avut și altă dată ocazia s-o citățm, L. B. Alberti se face interpretul sentimentului de fericire pe care-l pot avea studioșii care, „retrăgîndu-se din treburile lor politice, își pot reface sufletul în contemplarea frumuseților fizice și morale".

Iar dacă această retragere n-a fost posibilă îndelung și definitiv — ca în cazul lui Niccolò Machiavelli exilat —, ea a fost curent practicată de umaniști și de oamenii politici, în numele lui Lorenzo Magnificul și al prietenilor săi, deprinși să se retragă în parcul vilelor, pentru simpoziile lor, dar și pentru simpla reculegere contemplativă, în vederea transpunerii în vers sau culoare a unor opere ca *Ambra, Corintul și Primăvara*[2].

Polifil, un erou al „romanului alegoric *Hypnerotomachia Poliphili* al călugărului Francesco Colonna (1499), pe cît de uitat astăzi, pe atît de celebru atunci, fiind cuprins de pasiunea artei, se aventurase în vis în țara ei și apoi în țara voinței și a rațiunii, pentru a alege între gloria lui Dumnezeu, între gloria pămînteasc ă și între Voluptate[3].

Așa îi va fi dat acestui erou al gîndului și al artei să ajungă la constatarea că adevărata fericire a omului pe pămînt ar sta în contemplarea strălucitoarei nudități a Venerei, drept transfigurare prin artă a realității. (Căci personajului simbolic, din același roman, Polia, îi corespundea de fapt o Ippolita Lucrezia, din lumea realităților înconjurătoare). „Intr-o lume de vis, se transpunea astfel acea iubire senzuală; și o femeie iubită real, se transfigura într-un simbol de frumusețe clasică."

Același cult al contemplării frumuseții feminine, își afla o fericită expresie literară în *Le Selve d'amore*, opera lui Lorenzo Magnificul. *„Qui è la beltà vera* — cânta acesta[4] — *Tutta accolta in un volto: / Quinci l'esempio han tolto / L'altre che in varie cose son disperse. / Chi questa beltà mira / D'eterno e dolce amor sempre sospira."**

---

* „Întreaga frumusețe-adevărată / Pe acest chip se află adunată. / Și alte frumuseți, în lucruri risipite, / Pentru a fi, la ea luară aminte. / Cel ce de ea privirile-și anină, / De dor etern și dulce-n veci suspină" (*it.*) (S.P.).

Transfigurarea frumuseții feminine este astfel o realitate și în literatura vremii, după cum era curent transfigurată în icoanele cu Madone.

Prin această contemplare, i se fixa cadrul cel mai sugestiv unui sentiment dominant într-o asemenea compoziție literară, sentiment care corespundea „cu expresia dorinței de-o iubire senină, de-o liniște idilică, de-o fericire neschimbătoare"[5].

În felul acesta, pornind de la cele mai spontane și sincere convingeri personale, s-a impus în conștiințele Renașterii superioritatea artei.

Pînă și teribilul dominican de la Florența, tragicul precursor al celei mai puritane reforme italiene, crudul răzbunător al tuturor exceselor artei, prin nemiloasele autoda-fee pe care le-a instigat, dorea ca toți convertiții din austerul *convento* de la San Marco, să practice „artele liberale", adică sculptura și pictura, alături de literatură (bineînțeles, toate numai sacre). Iar din atari îndeletniciri, călugării săi urmau chiar să se întrețină[6].

Atunci cînd a avut putința, Savonarola a înfăptuit, chiar la Florența, planul unei asemenea confraternități ideale de artă, înființînd la San Marco o școală de arhitectură, de pictură, de sculptură, de miniaturi și de litere[7].

Se notează dealtfel[8], că încă de la începutul secolului al XV-lea, și pe lîngă alte mănăstiri ale Florenței, se aflau școli de caligrafie, de țesătorie, de miniaturi și de pictură (ceea ce corespunde perfect cu starea de mai tîrziu a îndeletnicirii monahale din părțile Orientului și din cele mai vechi mănăstiri românești), într-un asemenea mediu urmînd să se desăvîrșească învățătura primului mare pictor al Renașterii florentine, adică a lui Beato Angelico și a fratelui său.

Într-o predică asupra Psalmului *Quam bonus*, Savonarola constatase incapacitatea în care se găsesc cei corupți de-a fi cu mintea clară. Întrucît spiritul și voința le sînt tot timpul absorbite de simțuri, aceia nu se pot ridica pînă la speculațiunile intelectuale, rămînînd astfel potrivnici studiilor și artelor frumoase.

„După Savonarola — constată un bun interpret al său[9] — marea artă trebuie să fie credincioasă legii divine, iar artistul trebuie să îmbine căutarea idealului și studiul naturii cu gustul pentru simplitate."

Așadar, însuși Savonarola și-a avut convingerile sale estetice, care dovedesc nu numai o acceptare a unor asemenea preocupări, dar chiar un rol, cu totul excepțional, atribuit de el valorii estetice întru desăvîrșirea individualităților.

Gîndul lui Savonarola a spiritualizat în felul acesta frumusețea creațiilor omenești, corectînd excesele imitatorilor materialiști ai antichității și oprind, pentru o clipă, decăderea în cel mai senzual baroc.

Taina marilor creații de artă a rămas, pentru iconoclastul ascet, simplitatea: „. . . Aceasta pe care o numim — afirma el într-o predică ținută în catedrala Florenței în 1496 — este simplitatea interioară, care este tot una cu cea mai desăvîrșită puritate sufletească, pe care, dacă ai avea-o, ai cunoaște toate cele ce sînt ale lui Dumnezeu. Din această simplitate lăuntrică, se trage și ia naștere cea exterioară".

Florile se desfac în pomi, simple. Căci pomii nu fac ghirlande, nici lucruri complicate, ci înfloresc prin flori simple, avînd în ei acea simplitate interioară, despre care a vorbit predicatorul. Asemeni, *„alla semplicità esteriore dell'uomo, si conosce la semplicità di dentro."**

Așa a rămas Savonarola un neîntrecut animator al creatorilor de valori de artă.

El a mers pînă acolo, că pe aceștia nu i-a oprit de la studiul nudului și de la contemplarea frumuseților naturale, întrucît s-a cutremurat el însuși de sentimentul elevației de la creaturi spre creator, prin mijlocirea acelui muritor, ales dintre muritori, care este artistul.

Iconoclastul a recunoscut în acesta menirea retrăirii pentru toți oamenii a tainei însuflețirii din materia neființei, a unei vibrări de viață nouă.

---

* „După simplitatea exterioară a omului se cunoaște simplitatea dinlăuntrul său" (*it.*) (S.P.).

„Renașterea — preciza nu de mult Papini[10] în legătură cu superioritatea artei —, este revanșa poeților asupra filozofilor, a fantasticilor asupra raționaliștilor, a descoperitorilor și cercetătorilor creației asupra contemplanților purei lumi interioare sau logice, a naturaliștilor asupra silogizanților, cu un cuvînt a artiștilor asupra abstractiștilor. Arta, drept transfigurare estetică a lumii, și știința, drept descriere și explicare a lumii vizibile, sînt, într-adevăr, activitățile spirituale ce domină Renașterea."

Iar un alt interpret modern al fenomenului[11], discutînd geneza unității geniului italian, a reconfirmat, mai general, supremația artei în Renaștere, ca o notă total distinctivă a ei: „Dacă geniul Romei antice a fost politic prin excelență, acel al Renașterii a fost geniul artei prin excelență. Întrucît fundamentele erau comune, de două ori s-a putut astfel atinge o culme, un maximum în ordinea respectivă. Așa încît, celor două civilizații, a Romei și a Renașterii, le-a aparținut deopotrivă o extremă și mai glorioasă prerogativă: „universalitatea".

O punere față în față, a Renașterii cu evul mediu — confruntarea s-a propus destul de frecvent în timpul din urmă[12] — nu ar face decît să precizeze, într-un contur mai bine definit, această diferențiere, menită să accentueze valorificarea artei în toate manifestările sale.

După cum s-a spus, față de evul mediu, Renașterea a oferit ceea ce-i lipsise aceluia, adică: o rațiune superioară, care să domine, să armonizeze, să creeze legea și metoda; apoi simțul critic al măsurii, al echilibrului, al bunului gust.

Mai puțin spontană decît evul mediu, Renașterea s-a dovedit a fi mai logică, mai puțin arbitrară, mai puțin anarhică.

Și-a dat o formă.

Ca și antichitatea, a simțit imperioasă nevoia stilului, în care să-și exprime conștiința artei, pe care a avut-o în cel mai înalt grad.

„Domeniul în care spiritul umanismului — recunoaște Giovanni Gentile[13] —, dată fiind limita sa,

putea să triumfe, era unul singur: acela spre care îl purta caracterul său specific, adică arta."

Prin aceasta, dintre ruinele libertăţii naţionale italiene, sau dintre ruinele decăderii sale morale, Italia a strălucit în întreaga lume, prin poeţii şi prin artiştii Renaşterii.

Umaniştii îi vor conferi stilului o adevărată suveranitate, menită să se impună ca atare tuturor formelor de viaţă a multor secole viitoare.

Oricare avea să fie îndrumarea intelectuală a acestor umanişti şi mijloacele prin care au ajuns la reformarea fundamentală a idealului de viaţă, stilul a rămas la baza întregii lor formaţiuni.

Căci stilul i-a preocupat în cea mai mare măsură, dacă nu exclusiv.

Astfel Rabelais n-ar fi putut exprima atît de clar şi de precis convingerile sale despre o Renaştere lipsită de prestigiul formei şi al frumosului[14].

Prin umanismul care a impus admiraţia modelelor clasice, forma, separată de fond, a devenit scop în sine.

Esenţialul în artă n-a mai fost sinceritatea sentimentului, ci forma în care îşi afla o expresie.

„Impresia a fost umbrită de expresie."

„Arta a luat locul vieţii."[15]

Forma de exprimare stilistică a umaniştilor, excelenţa formei lor şi eleganţa limbajului sau a liniei, „au exercitat, de la început, acea fascinaţie asupra lumii occidentale, prin care scriitorii italieni au avut, pînă în pragul romantismului, o răspîndire mai mare decît aceea a oricăror alţi scriitori străini"[16].

Suprema ambiţie a unuia dintre ei, Leonardo Bruni, de-a izbuti ca prin stilul său să facă să i se întrevadă sufletul, aşa cum prin mişcarea ochilor se poate deduce firea unui om care vorbeşte[17], li se poate atribui, cu deplină încredere, tuturor contemporanilor.

Astfel a ajuns un cunoscător al realităţilor secolului al XV-lea italian, ca Philippe Monnier, la posibilitatea de-a identifica în esenţa acelei epoci un moment de inegalată importanţă: predominarea formei asupra fondului[18].

Reprezentanţii curentului umanist (latinist), atît de obligator susţinut de cele mai eminente spirite, au fost constant preocupaţi de stabilirea legilor perfecţiei stilistice, în scris şi în vorbă.

În felul acesta a şi luat naştere noua „ştiinţă" a filologiei, cu aplicaţiile ei la forma stilistică a textelor autorilor din antichitate, a căror autenticitate formală se căuta; dar, în acelaşi timp, şi „arta" filologiei, care va lega această disciplină intelectualistă („ştiinţa" filologiei) de idealul estetic al Renaşterii.

Intenţia a plecat de la alegerea cuvîntului, spre sintaxă; şi de la sintaxă, spre stil.

În arta scrisului, conţinutul ideologic, sau sentimental, a fost condiţionat de arta compoziţiei, sinceritatea convingerilor, de eleganţa detaliilor ei.

Şi s-a instaurat cultul stilului.

Căci, după afirmaţiile altui mare reprezentant al secolului umanist, adică ale lui Poggio Bracciolini[19], meritul lui Caesar de a fi scris *Comentariile,* îl depăşeşte pe acela de a fi cucerit Galia.

În felul acesta, „meritul se deplasează dinspre frumuseţea actului, înspre frumuseţea stilului".

Viaţa se va vedea astfel, pe nesimţite, deposedată de conţinutul ei spiritual, asistînd, neputincioasă, la spectacolul penibil al instaurării, cu atîta superficialitate, a goliciunii sale morale.

Viaţa Magnificului Lorenzo, invocată aici ca reprezentativă pentru toate generaţiile primei Renaşteri, oglindeşte perfect mentalitatea aceasta, de a se urmări aproape exclusiv idealul de perfecţie estetică, fără nici o preocupare ca acesta să fie împăcat, sau cel puţin armonizat, „cu perfecţia legilor morale". Ele existau pentru Lorenzo şi pentru umaniştii săi, dar, „numai ca o concepţie de principii estetice, derivate din filozofia platonică"[20].

Renaşterea nu se poate spune că a fost „păgînă", sau „creştină". Ea a fost în realitate[21] „începutul unei mari crize spirituale, pregătitoare a unui nou echilibru al gîndului".

O însufleţea un sentiment nou al vieţii „care tindea să aducă din Cer pe pămînt toată dezvoltarea perfectabilităţii umane".

Prin ea, religia a continuat să fie „o adîncă nevoie a conştiinţelor, pentru a căror mulţumire, în acea primă afirmare a omenescului, se părea a nu fi de ajuns credinţa în autonomia creatoare a spiritului".

Este drept că şi credinţa creştină s-a făcut mai conciliantă şi mai puţin exclusivistă. Sufletele pe care le chinuia îndoiala între credinţele în adevărurile transcendente ale creştinismului şi credinţa în atotputernica virtute a omului, ca şi sufletele naiv pioase, neînstare să gîndească „o viaţă, lipsite de credinţă şi totuşi prinse în intimitatea lor de idealul întreprinzător al reînnoirii clasice, nu se puteau scandaliza, ca de-o profanare, deoarece păgînismul şi creştinismul, într-un scop pur ornamental, s-ar fi găsit juxtapuse într-o aceeaşi compoziţie"[22].

Umanistul Maffeo Vegio din Lodi, convertit la creştinism sub influenţa unui predicator ca Bernardino da Siena (căci astfel de celebri predicatori n-au lipsit în plin secol la Renaşterii) şi autor, ca atare, al unei poeme sacre scrisă în hexametre latine, în care povestea un episod din viaţa celebrului sfînt Antonie (poema se intitulează tocmai *Antonias*)[23], dovedeşte simbioza ascetului cu umanistul, într-un perfect şi paşnic acord. „*Antoniada* lui, creştină ca materie, este totuşi autentic clasică în ceea ce priveşte forma. Dacă în loc de muze şi de Apolo este invocat de el Isus şi sfîntul Antonie, Virgiliu rămîne totuşi modelul, în ton, comparaţii şi dicţiune. Dumnezeu, în Olimp, vorbeşte ca Jupiter, iar Lucifer, «rector Averni», ca Pluton."

Laudele sacre, pe care le cîntau pelerinii prin oratoriile confraternităţilor religioase, sau pe străzile Florenţei, îmbrăcaţi în alb (de aceea se numeau *I Bianchi*) şi aceasta nu pe vremea flagelanţilor din evul mediu, ci în primele decenii ale secolului al XV-lea[24], erau legende hagiografice versificate în metrul profan al baladelor.

Dealtfel, se şi cîntau adesea pe melodii profane, pe arii de *strambotti,* sau chiar de *chansonete* franceze, care erau foarte răspîndite pe atunci în întreaga Italie; aceasta pentru a nu mai spune că pe vremea lui Lorenzo lirica sacră se adapta de multe ori la melodia celor mai indecente cîntece de carnaval.

Obiceiul, trebuie să se recunoască (el era de fapt un expedient comod), fusese practicat şi în evul mediu, iar în Renaştere el va căpăta aprobarea unui moralist neînduplecat ca Savonarola.

În schimb, avea să scandalizeze sincer pe venerabilii prelaţi greci, veniţi în 1439 la Sinodul de la Florenţa[25], aşa după cum i-a scandalizat obiceiul pictorilor italieni de a picta sfinţii după modele reale, părăsind tipurile hieratice, impuse de legile tradiţionaliste ale picturii bizantine.

Cazuri de opriri mistice în existenţa sufletească a pictorilor Renaşterii se pot totuşi invoca. Unul, impresionant, este citat de Vasari şi îl priveşte pe Leonardo da Vinci.

Acesta, se spune, n-a vrut să caute un model pentru capul lui Cristos din *Cina cea de Taină,* nici nu-şi putea închipui să poată concepe atîta frumuseţe şi atîta har dumnezeesc, cît erau de nevoie spre a contura într-o materie pămîntească acea întruchipare a lui Dumnezeu într-un om[26].

Spunea Michelangelo:

„Nu există nimic mai nobil şi mai cucernic decît pictura bună, deoarece nimic nu evocă şi nu trezeşte mai mult evlavia în spiritele iluminate, ca greutatea de perfecţie ce se uneşte şi se contopeşte cu Dumnezeu. Întrucît buna pictură nu este altceva decît o copie a desăvîrşirilor lui Dumnezeu şi o reminiscenţă a propriei sale picturi; o muzică şi o melodie, pe care numai inteligenţa o poate percepe, cu foarte mare greutate".

„Aceste cuvinte ale lui Michelangelo — comentează Piero Misciatelli — lămuresc spiritul religios însufleţitor al marei arte italiene a Renaşterii. În orice manifestaţie artistică a lui Buonarroti se
 contopesc virtuţile esenţiale ale pictorului, ale

sculptorului, ale arhitectului și ale poetului, ca să ne reprezinte un summum de frumusețe ideală, exprimată de corpuri omenești văzute numai sub specia eternității, adică, a Divinului, așa cum voia și Savonarola. În cazul Capelei Sixtine, care parcă s-ar deschide pentru scena *Judecății de apoi*, simțim adevărul unei arte, care este, în cel mai înalt înțeles al cuvîntului, catolică. Aceasta nu face concesii în nici un caz seducțiilor sentimentului; respinge și disprețuiește apelurile blînde ale feminității evlavioase; masculină, nudă și severă, fugind pînă și de prestigiul culorilor, ea se afirmă în legea clasică a proporțiilor, în frumusețea formelor perfecte, răpite naturii de inteligență și din nou create, după chipul și asemănarea viselor aprinse de suflarea dogoritoare a profeților."

În lipsa unui ideal etic și în mijlocul cinismului cu care s-a trăit amoralitatea, arta a fost adevărata religie a acestei omeniri.

Practicarea cultului religios, în formele tradiționale, dacă nu superstițioase, a continuat totuși de-a lungul Renașterii.

Dar alături de aceste formalisme și materializări, locul înaltei spiritualități l-a ocupat, fără îndoială, cultul artei.

Așa se explică de fapt, aspectul sacru și profan al tuturor artelor în Renaștere.

În pictura profană, de exemplu, imixtiunea realităților imediate în viziunea compozițiilor putea fi considerată cel mult drept un anacronism, ca prezența lui Federico Gonzaga, fiul Isabelei d'Este, între personajele *Școlii din Atena* a lui Rafael.

Dar a fi portretizat figuri de contemporani ilustri, sau de simpli prieteni, costumați în hainele vremii, spre a le transfigura în icoane de sfinți și de madone, ar fi putut părea cu adevărat o profanare.

Și totuși: de la papi la simpli credincioși de rînd, toată lumea catolică s-a închinat în fața altarelor cu asemenea madone și asemenea sfinți.

Căci miracolul l-a săvîrșit arta.

Foarte prețioasă în această privință este următoarea mărturisire de credință a unui spirit de ele-

vaţiunea lui L. B. Alberti: „...Ridicînd ochii la cer şi privind minunatele opere ale lui Dumnezeu, ne uimim mai mult decît El, prin mijlocirea lucrurilor frumoase pe care le vedem, decît prin mijlocirea folosului pe care-l tragem din acelea".

Dar Alberti ne poate oferi şi un alt categoric punct de sprijin al observaţiei de mai sus, prin această altă mărturisire de credinţă în artă şi în Dumnezeu:

„... Aş vrea ca într-un templu să fie atîtea lucruri frumoase, încît în nici un alt loc să nu se poată închipui o altă frumuseţe mai mare; şi aş vrea ca templul să fie peste tot astfel dispus, încît să le insufle celor ce intră în el uimiţi, spaimă prin minunea lucrurilor vrednice şi desăvîrşite; şi ca abia-abia să se obţină de-a nu spune, ridicînd cu uimire glasul: «Acesta cu adevărat locaş vrednic de Dumnezeu este»".

În concepţia lui Alberti, sentimentul de panică trebuie asociat deci cu maestatea şi frumuseţea unei opere de artă, care aspiră, ca marile catedrale, la epitetul de „grandioase".

Artistul care va da forme plastice, „înspăimîntător de frumoase", acestei concepţii despre mistica frumosului, va fi Michelangelo, între bolţile *Capelei Sixtine*[27].

Dar, în legătură cu profesiunile de credinţă ale lui L. B. Alberti, este bine ca seria lor să fie încheiată de aceea prin care se afirmă că în orice manifestare a minţii omeneşti, care s-ar fi conformat legilor frumosului, se recunoaşte emanaţia divinităţii: „*Quicquid ingenio esset hominum cum quadam effectuum elegantia, id prope divinum ducebat*"*[28].

În conformitate cu teoriile neoplatonice care dominau în spiritualitatea vremii, arta şi frumosul erau deci menite să facă legătura între om şi divinitate.

Ele erau lumina lui Dumnezeu pe pămînt.

---

* „Socotea că tot ceea ce spiritul uman plăsmuieşte cu o anume frumuseţe se apropie de divin" (*lat.*) (S.P.).

Iar Michelangelo s-a făcut interpretul acestui sentiment, cu sinceritatea care-l caracterizează, prin cîteva versuri: „*Sono i giudizi temerari e sciocchi / Ch'al senso tiran la beltà, che muove / E porta al cielo ogni intelletto sano. / Dal mortale al divin non vanno gli occhi / Che sono infermi, e non ascendon dove / Ascender senza grazia e' pensier vano*“*[29].

„Orice manifestare a vieţii din Renaştere — constată Ph. Monnier[30] — se traduce şi se transformă în momente de frumuseţe.“

O bătălie cîştigată de florentini devine o compoziţie a lui Leonardo. Un duel simulat de cavaleri, sub pana lui Poliziano devine o poemă. Tînăra soţie a unui negustor din Florenţa, Simonetta Cattaneo, moartă în plină splendoare a tinereţii, se transfigurează în „*la bella Simonetta*“, sub penelul lui Pollaiuolo şi al lui Botticelli, care-o divinizează în *La Primavera,* ori sub pana lui Poliziano în *Le Stanze,* ori a lui Lorenzo, în *Sonete.*

„Cîntecele de carnaval sînt ridicate la rangul de artă; tablourile vivante ale festivităţilor se transpun în opere de artă ale unui Andrea del Sarto, sau Granacci; Michelangelo sculptează oameni în zăpadă, pentru copii. Frumosul este pretutindeni.“

Locuinţa Medicilor din Via Larga este în acelaşi timp biblioteca, palat şi muzeu. „Marmuri emoţionante şi candide; bronzuri suple şi precis conturate; femei cu gîtul lung şi cu fruntea boltită de inteligenţă; adolescenţi frumoşi şi caşti; amiciţii adorabile; sărbători olimpiene ale spiritului; zvon de dactile; iluminare de fresce; şi Isus, care este adorat, în loc de-o cunună de spini, poartă pe frunte o ghirlandă de flori, culese de Marsilio Ficino pe malurile apei Ilyssus!“

Iată Renaşterea!

---

* Păreri fără de noimă, temerare, / Spre simţuri frumuseţea vor să-mbie, / Ea care-n suflet foc celest aprinde. / Ci la divin, din haină muritoare, / N-ajung firavii ochi, nu pot cuprinde / Fără de har celesta armonie“ (*it.*) (S.P.).

Republica Florenței, în cele mai riscante împrejurări istorice ale existenței sale, este ocîrmuită efectiv de un suveran-poet, prieten și colaborator al tuturor creatorilor de artă, care-i constituie adevărata curte.

El admiră operele acestora și face versuri. Versuri fac, de asemenea, mama și copiii săi, prietenii, preoții catedralei, secretarii din birouri, academicienii și filozofii; fac versuri indiferent cum, indiferent pentru ce, în italienește, în latinește, în grecește; numai și numai spre a cuprinde viața în acest elan nou, pe care-l dă versul, spre a înnobila și prin cînt, în vreme ce pictorii și sculptorii o înnobilau prin culoare și reliefuri.

„S-ar fi zis că urîțenia și mizeria nu mai existau. Se trăia într-o lume de distincție și de bogăție, în care măreția gesturilor corespundea cu măreția decorului."

Baluri la lumina torțelor; cai acoperiți cu mătăsuri albe; tineri sprinteni și eleganți ca niște crini; arme frumos împodobite; bijuterii frumoase; stofe splendide; animale de preț; frîne bătute în diamant; coifuri cizelate; scuturi strălucitoare; iată ce spectacol putea să înfățișeze o piață de oraș în Renaștere, atunci cînd se desfășura într-însa *Giostra* din poema lui Poliziano, sau scenele din poemele cavalerești ale lui Pulci, Boiardo și Ariosto.

„Arta nu mai are astfel decît un scop; nu acela de-a instrui, de-a înălța, de-a prelungi viața, ca în cazul *Divinei Comedii;* ci de-a distra viața."[31]

În felul acesta, transfigurarea realității prin artă a fost nu numai posibilă, dar și necesară. Iar semnele trecerii de la o stare la alta se arată la tot pasul, fie că ne-am adresa creației literare, sau celei plastice.

Procedeul pictorilor, de-a face să se confunde în icoanele lor figurile de contemporani cu acelea de sfinți și de madone, nu le era numai lor rezervat. Căci era în tot felul folosit și de un poet ca Ludovico Ariosto, într-o operă ca *Orlando Furioso.*

În cîntul XLII al capodoperei sale, Ariosto
283 descrie, într-adevăr, o fîntînă monumentală, îm-

podobită cu opt statui, care înfăţişează tot atîtea femei ilustre ale timpului. La picioarele lor stă poetul, care le glorifică.

Ele sînt: Lucreţia Borgia, Isabella d'Este, Elisabeta şi Eleonora Gonzaga, Lucreţia Bentivoglio, Diana şi Beatrice d'Este, iar cea din urmă Alessandra Benucci[32].

Dezinteresarea completă de răspundere a unor atît de flagrante anacronisme, asigură literaturii italiene unul din cele mai durabile titluri de glorie: concomitenţa realităţii cu idealul, care o va caracteriza şi prin *Divina Comedie*, în care şi-a recunoscut capodopera.

De aceea, asemenea permanenţe de realitate, cu intenţie păstrate drept atare în componenţa operei de artă şi rezistente în procesul transfigurării ei, se pot surprinde în tot felul, în oricare creaţie a Renaşterii.

Iată, astfel, prima poemă eroi-comică a secolului al XV-lea, cu care se începe glorioasa carieră a acestui gen literar, adică *Morgante* a lui Pulci.

Critica literară[33] n-a întîrziat să stabilească precizia cu care contemporanii au distins în Margutte, unul din eroii poemei, „trăsăturile fizice şi spirituale ale unor persoane vii, iar aceasta sporea comicitatea şi popularitatea operei; după cum vor fi rîs din plin, văzînd atribuite unor uriaşi porecle ca Fallabacchio şi Cattabriga, care le aduceau imediat aminte de alte persoane, ce se bucurau în lumea lor de-o comică şi plicticoasă notorietate".

Dar, lărgind cadrul creaţiei literare, se poate aminti poema „serioasă", adică sacră, a lui Filelfo, intitulată *La Vita del Sanctissimo Johanni Baptista* (1446), în care aceeaşi critică literară[34] constată „o altoire de particularităţi descriptive, deduse din realitatea contemporană, la o materie religioasă veche", aceasta, bineînţeles, fără nici o preocupare de a se evita anacronismele.

Aceeaşi dezinteresare faţă de ele se constată apoi în *Sacrele Reprezentări* florentine; căci în una dintre acestea, *Il Nabuccodonosor* (să se reţină bine titlul), intervine la un moment dat prezenţa sculptorului Donatello, care întrerupe exe-

cutarea amvonului de pe fațada catedralei din Prato, ca să stea de vorbă cu regele Nabuccodonosor și apoi să-i facă portretul. „Nouă — comentează V. Rossi[35] — acest detaliu ne provoacă, desigur, ilaritatea. Nu rîdeau însă oamenii secolului al XV-lea, deprinși să vadă în fresce și în icoane personajele Bibliei și ale evangheliilor, îmbrăcați după moda modernă și, amestecate printre ele, portretele multora dintre contemporani."

Artele plastice, spre care ne-au dus aceste exemplificări literare, înfățișează, în tot felul, cele mai variate incursiuni ale realității în artă, fără ca procesul transfigurării să fi fost extins asupra acelora.

Iată *Adorația Magilor* a lui Botticelli și felul cum se comportă această compoziție picturală, din punct de vedere al observației noastre.

Lami, un curtean al Medicilor, mai mult din spirit de adulație față de ei, decît din evlavie, i-a comandat pictorului acea icoană.

Iar Botticelli a transformat o scenă sacră într-o adunare de curteni, înfățișîndu-l pe Cosimo il Vecchio, pe fiul său Piero il Gottoso și pe fratele său Giovanni, sub masca celor Trei Magi. Iar pentru ca aluziile la actualitate să fie și mai evidente, pe lîngă prezentarea, de o parte și de alta a compoziției, a grupurilor de artiști, literați și curteni prieteni (într-o mantie verde apare însuși Botticelli), fiecare cu portretul său bine individualizat, personajul care impune mai mult prin atitudinea sa tinerească și impozantă, este Lorenzo, rezemat într-o spadă[36].

Venera, din alegoria aceluiași pictor, se poate confunda, prin înclinarea capului și melancolia ochilor, cu Madonele sale, precum Madonele sînt toate aceleași: Venere și Divinități păgîne.

Dar și Madonele, și Venerele, apar la rîndul lor drept imagini pămîntene de femei, idealizate, sub ochii celui ce le transfigura și ale celor ce le adorau drept icoane.

Cîte alte exemple nu se pot invoca însă întru susținerea aceleiași observații!

În apartamentele din Vatican pe care le-a împodobit cu picturi pentru familia papei Borgia, Pinturicchio a pictat într-o mare frescă scena cu sfînta Ecaterina din Alexandria, în fața împăratului Maximin.

De fapt, prin cunoscutul proces de transfigurare a realității, artistul a folosit acel prilej, spre a face apoteoza familiei Borgia.

„Sîntem în fața unei mari serii de portrete de familie, iar copiii papei ocupă, firește, locul de cinste." Pe tron, ca un adevărat împărat al Romei, stă Cesare: în fața lui, reprezentînd-o pe frumoasa martiră din Egipt, apare Lucreția în persoană; iar în alt colț al compoziției, într-un fastuos costum de sultan, apare călare fratele lor, adică ducele de Gandia[37].

Singurul titlu de onoare în analele artei al unui papă ca Alexandru Borgia, rămîne astfel acest apartament din Vatican, în care, pe lîngă celelalte sanctificări de familie prin mijlocirea artei, a dorit ca Pinturicchio să-i picteze și o Madonă, în care să imortalizeze portretul tinerei sale concubine Giulia Farnese, adorată în genunchi de un papă îmbătrînit în crime[38]. (Era aceeași Giulia Farnese, care la 19 ani, drept soție a unui Orso Orsini și amică intimă a Lucreției Borgia, celebră în Roma pentru frumusețea și pentru viața ei aventuroasă — romanii îi vor spune *la sposa di Cristo*, dacă nu „Cardinalul în fuste" —, avea să fie consacrată în incinta sfîntului Petru de arta unui sculptor ca Guglielmo Della Porta, care i-a folosit profilul pentru statuia Justiției goale, de pe mormîntul fratelui său papa Paolo al III-lea).

În Malatestianul din Rimini, într-o statuie de altar care-l înfățișează pe arhanghelul Mihail, a fost la fel portretizată Isotta degli Atti, adică femeia pe care a iubit-o mai mult condotierul ctitor al acelei catedrale[39]; iar zece ani după ce Savonarola fusese ars pe rug în Piața Comunală a Florenței, Rafael, îndemnat de urmașul papei Borgia, făcea să figureze chipul dominicanului printre personajele *Disputei Sfîntului Sacrament;* această frescă împodobea totuși o încăpere în

care locuia papa Giulio al II-lea şi care se afla în aşa-zisa Torre Borgia, în rînd cu apartamentul fiorosului duce Valentino[40].

Ajunşi la acest punct, nu trebuie să uităm că Italia a fost ţara în care cultul Madonei, spiritual şi plastic, a luat cea mai mare dezvoltare.

Ceea ce înseamnă sanctificarea frumuseţii umane, în ce are ea mai delicat şi mai expresiv: chipul feminin.

Este drept că acele madone, ca punct de plecare, reprezentau, deopotrivă, o confuzie între realitate şi idealizarea ei. Procesul era mai vechi în spiritualitatea italiană. Literar, el se înfăptuise prin poeţi. Dante consfinţise în suflete şi în imaginaţii „icoana" unei Beatrice-Madonă şi a unei Madone coborîtă, prin ea, pe pămînt. Petrarca apoi, apropiase mai mult această „icoană" de trăsăturile pe care le va căpăta prin pictura Renaşterii, în culoare.

Şi Beatrice, şi Laura au fost întruchipate din aceeaşi experienţă sufletească, drept rezultat al confundării inspiraţiei poetice cu elanul mistic. Deoarece procesul literar de care vorbeam a fost, desigur, mult ajutat de experienţa anterioară, a trubadurilor provensali, chiar în cazul lui Dante şi al lui Petrarca, atunci cînd a fost vorba să se ajungă la transpunerea sa în forme de artă.

Prin cultul Madonei, atît de mult popularizat datorită artei pictorilor din Quattrocento, se pune de fapt în valoare, cu anticipaţie, ceea ce se va preciza drept un punct de vedere personal în interpretarea fenomenului de civilizaţie, care a fost Renaşterea italiană.

Căci literar, nouă ni se pare evident, aceasta s-a realizat încă din secolul al XIV-lea, atunci cînd emanciparea individului se desăvîrşise în aşa măsură, încît Dante i se înfăţişa drept atare lui Dumnezeu, iar Beatrice Portinari era înălţată de adoratorul ei în Paradisul celor mai înalte sanctificări.

De asemenea, Petrarca începuse de pe atunci să resimtă toate îngrijorările omului nou, pornit, fără alt sprijin decît propria-i conştiinţă, pe căile anevoioase şi triumfale ale cuceririi de sine.

Plastic însă, secolul al XIV-lea însemnase o rămînere în formele vechi, medievale.

Secolul al XV-lea va emancipa aceste forme de artă, fără a provoca o întrerupere a procesului acesta, printr-o impunere exclusivă și nediscutată a modelelor antichității.

Nici în literatură, nici în artele plastice, așa ceva n-a mai fost cu putință. Iar noi distingem în această incompatibilitate, dovada cea mai categorică a continuității de forme între cele două secole ale adevăratei Renașteri, care au consacrat fundamental noua ei civilizație.

Restul va fi ornament, adică stil baroc, sau umanism, adică erudiție, preocupări intelectualiste, științifice, sau de gîndire; așadar, o evadare din sfera creației de artă propriu-zisă, fie prin degenerare, fie prin pătrunderea într-o altă sferă de preocupări.

Revenind însă la madonele lui Rafael se poate aminti cu folos pentru discuția noastră, că într-o scrisoare a acestuia către Baldassare Castiglione[41], mărturisindu-i bunului său prieten în ce fel căuta chipurile pămîntene ale madonelor sale, pictorul făcea interesanta declarație, că el nu se interesa prea mult de model. În schimb, afirmă textual Rafael, „eu mă servesc de-o anumită idee, care-mi vine în minte. Dacă aceasta are în sine o oarecare excelență de artă", miracolul se întîmplă.

Iată o nouă mărturisire, care confirmă săvîrșirea tainei dintre pămînt și cer, prin mijlocirea artistului creator, care-și spiritualizează inspirația și arta, reducîndu-le la o idee.

Dacă această idee putea intelectualiza excesiv arta, ea se putea transpune verbal în noțiunea de ideal. Se mergea deci de la idee la ideal și de la acesta la idealizarea realităților, întru reînălțarea lor la creator, prin străduințe pămîntene.

„Icoanele dumnezeilor noștri — va tuna de indignare glasul de predicator al lui Savonarola[42] — sînt imaginile și asemănările chipurilor pe care voi le zugrăviți prin biserici; iar tinerii pe urmă merg și spun cutăreia și cutăreia: uite-o pe Magdalena și uite-l pe sfîntul Ioan; deoarece voi zu-

grăviţi chipurile în biserici după asemănarea cutărei sau cutărei femei; ceea ce este foarte rău şi spre marele dispreţ al celor divine. Voi, pictorilor, rău faceţi; căci de-aţi şti voi scandalurile ce urmează din aceasta şi ceea ce ştiu eu, voi nu le-aţi mai picta. Căci voi puneţi toate deşertăciunile prin biserici."

Glasul predicatorului nu putea fi încă auzit de un pictor-călugăr ca Filippo Lippi.

Aflîndu-se la Prato, în imediata apropiere a Florenţei, acesta, om de peste 50 de ani şi foarte încărcat de lucru în acea catedrală, dar nu pentru aceste motive dispus să renunţe la foarte omeneştile-i obiceiuri, va izbuti cu destulă uşurinţă să descopere, în mănăstirea de maici din apropiere, modelul cel mai potrivit pentru *Dansul Salomeei*, pe care, spre a nu-l mai pierde din ochi, şi l-a apropiat atîta, încît Lucreţia Buti va fi în curînd mama lui Filippino Lippi.

„Dacă nu cu bani — intervine să explice Vasari[43] — maestrul îşi ademenea «Madonele» propunîndu-le să le picteze, eternizîndu-le astfel cu arta lui."

Iar arta lui Filippo Lippi era însăşi arta Renaşterii, care transfigura astfel cea mai pămîntească realitate.

Cineva a notat[44], că în secolul Renaşterii s-a impus o totală afirmare a autonomiei esteticii, „în stare să transforme cu puterea-i reprezentativă toate aspectele vieţii. S-a trecut astfel de la pictura creatoare a unui ideal de frumuseţe clasică a lui Rafael, la romantismul ciclopic al lui Michelangelo; de la armonia sensual-coloristică a lui Tiţian, la colorismul exasperat şi tragic al lui Tintoretto".

După Rafael, geniul este esenţialmente contemplativ, pasiv şi receptiv, al formelor pe care le reproduce.

După Michelangelo, în schimb, geniul este cu adevărat creator al unei lumi proprii, chiar cu preţul violării legilor creaţiei divine, întrucît creatorul-om se poate opune creatorului-Dumnezeu.

Se văd în felul acesta, faţă în faţă, cele două concepţii apolonian-clasică şi dionisiac-romantică a celor două spirite mai înalte, prin care s-a exprimat lupta artei cu realitatea, în excepţionalul moment estetic pe care l-a reprezentat Renaşterea în Italia.

Departe de a fi rămas în lumea de seninătăţi olimpiene a clasicismului, aceasta şi-a avut dramele sale, trăite în tot felul şi al căror motiv dominant a rămas acea luptă.

În afară de ceea ce a însemnat ea în conştiinţele creatorilor, drama Renaşterii a fost trăită printr-o serie de contingenţe exterioare, care au fost semnele materializate ale aceleiaşi lupte.

Între acestea, se poate surprinde — şi ea ar merita o întreagă cercetare, neîntreprinsă încă — drama provocată de vicisitudinile prin care au trecut în existenţa lor de artă şi de realitate, operele pictorilor, ale scriitorilor, sau ale sculptorilor.

În această privinţă poate fi evocatoare o singură întîmplare, menită să ofere toate elementele din care să se reconstituie apoi „drama" despre care am amintit. Aceasta este în legătură cu un celebru episod istoric şi cu o nu mai puţin iscusită reprezentantă a Renaşterii: *Il Sacco di Roma* şi Isabella d'Este.

Întrucît valoarea artei sporise aşa de mult către 1500, se explică adevărata goană ce se ducea pe atunci pentru achiziţionarea sau însuşirea operelor de artă, în orice fel şi cu preţul oricăror sacrificii.

Aceeaşi goană se ducea, bineînţeles, după artiştii în stare să creeze asemenea obiecte.

Nu lipsea însă nici cazul acelora ce foloseau forţa, dacă nu chiar furtul, spre a-şi asigura stăpînirea lor.

Şi atunci, începea drama obiectelor de artă.

În istoria secolului al XVI-lea a rămas vestit aşa-zisul *Sacco di Roma*, adică asedierea şi prădarea capitalei statului papal (pontif era pe atunci Leon al X-lea), de către mercenarii lui Carol Quintul.

Acest asediu o surprinsese acolo pe Isabella d'Este, care era acum la sfîrşitul vieţii şi din ce în ce mai nemulţumită de trecerea pe care o avea la curtea fiului său, o rivală, ca favorita acestuia, Isabella Boschetti.

De la Mantova, Federigo nu întîrziase să le dea oamenilor săi de încredere, ordine ca acesta: „... *Ornarse de cose antiche, o teste, o gambe, o busti, o statue integre, così di metallo, come di marmo*". Adică, să profite de prădăciunile mercenarilor, spre „a se împodobi", cu bani sau prădînd alături de aceia, pentru colecţiile seniorului de la Mantova, tot ce le-ar fi căzut la îndemînă: capete, picioare, busturi, ori statui întregi, de bronz sau de marmură, numai antice să fi fost.

La rîndul său, Isabella d'Este a profitat cît a putut de acele împrejurări tragice în care se afla Roma, luînd cu sine un adevărat tezaur de antichităţi, atunci cînd i s-a permis să se întoarcă la Mantova[45].

Scăpată ca prin minune şi în ultimul moment de furia mercenarilor, pe care îi atrăsese tocmai faima obiectelor de preţ pe care le adunase acolo, Isabella se îmbarcase în cele din urmă pe o corabie, spre a scăpa de acea cumplită urgie a asediului.

Din cauza unei furtuni ce s-a dezlănţuit însă pe mare, corabia a putut fi mai uşor atacată de piraţii genovezi sau mauri, care au prădat toate acele obiecte de artă, printre care erau multe bijuterii, colecţii întregi de medalii antice şi tapiseriile din palatul Vaticanului (cele executate după desenele lui Rafael) luate de Isabella spre a fi salvate de distrugere.

Toată acea comoară de artă, după multe peripeţii, a ajuns apoi, cel puţin în parte, pe coastele Tunisiei, împreună cu servitorii, luaţi în sclavie.

Sumele pretinse în cele din urmă de acei piraţi pentru răscumpărare, fiind, desigur, fabuloase, vîn-

---

* „Să se împodobească cu obiecte de artă antice, fie ele capete, fie picioare, fie busturi, fie statui întregi, atît de bronz cît şi de marmură" *(it.)* (S.P.).

zarea obiectelor s-a făcut izolat, astfel că ele s-au risipit în tot felul, multe fără urmă[46].

Drama aceasta fusese trăită, în tot felul, mai ales de produsele artelor minore, prin însăşi destinaţia lor sortite risipirii, întrucît nu le fixase încă veneraţia unanimă în siguranţa muzeelor. Ele erau de fapt tot atîtea obiecte de uz comun, sau, cel mult, în cazul antichităţilor, făceau parte din colecţiile particulare ale celor dintîi descoperitori.

Iată însă că alături de o asemenea dramă, de calitate, recunoaştem, inferioară, prin banalitatea ei, aceleaşi expresii de artă rinascimentală au presimţit o alta, mai ascunsă, în însăşi geneza şi existenţa lor: lupte între gotic şi Renaştere.

În cazul obiectelor produse de artele minore, şi proporţiile dramei au fost la fel: iată, spre exemplu, cazul unui crucifix.

Arta gotică învăluise tema crucificării într-o atmosferă macabră. De aici predilecţia pentru lemnul negru, pentru spini, pentru ţepi şi pentru nişele neguroase; sau predilecţia pentru lemnul pictat, mai realist, deci mai lugubru.

Giotto excelase astfel în arta crucificării pe scîndură, prin realismul coastelor străpunse şi a pîntecului supt.

Cîteva deceni mai tîrziu, Beato Angelico, la Florenţa, îşi va începe cariera tot cu un crucifix; şi tot cu un crucifix, drept testament al artei sale, o va sfîrşi în cele din urmă.

Dar spre deosebire de Giotto, s-a observat[47], Beato Angelico „a zugrăvit corpul mîntuitorului pe cruce armonios şi scăldat în lumină, dispus şi în braţele morţii cu o sublimă eleganţă".

Ceea ce înseamnă că arta Renaşterii a putut să intervină cu folos în viziunile celui mai religios reprezentant al său, deci ale celui mai tradiţionalist.

Dar cînd a fost vorba de arhitectură, deci de ceea ce trebuia să constituie de fapt ambiţia cea mare a unei epoci de constructivism şi de revizuiri totale ca Renaşterea?

Milanul, cu prezenţa lui Bramante acolo, într-un moment într-adevăr hotărîtor, poate fi o revela-

ţie în ceea ce priveşte continuitatea goticului în plină Renaştere, fără anularea nici uneia dintre aceste două forme, ci prin suprapunerea lor, prin convieţuirea şi prin armonizarea lor, nu prin nuanţări tranzitorii, ci prin impuneri deopotrivă, în monumente ca Santa Maria delle Grazie, sau ca Certosa de la Pavia.

Pe roşul de cărămidă al vechilor construcţii va străluci albul de marmură al arcurilor şi al arcadelor noi; după cum, sculpturile albe, de pe faţadele Certosei din Pavia, vor alterna, în curţile interioare, cu basoreliefurile de teracotă.

„Lui Bramante şi prezenţei sale în Lombardia şi la Milano, i se putea datora ruptura definitivă între gotic şi clasic. Numai el o putea face, întrucît a fost constrîns s-o experimenteze. Totuşi, între operele retardatare şi cele de la ţară, este interesant de observat împreunarea celor două stiluri, prin folosirea ornamentaţiilor de teracotă roşie, care le contopeşte şi le atenuează contrastul. Rezultă adesea de aici un gotic îndulcit şi o Renaştere infantilă."[48]

De aici a rezultat şi nota predominantă a Renaşterii arhitecturale în Lombardia, faţă de Toscana. De aici va rezulta apoi viziunea constructivă şi ornamentală a unei biserici ca Santa Maria delle Grazie, din Milano, executată totuşi de Bramante, autorul faţadei Sfîntului Petru de la Roma.

„Tradiţionala simplitate aproape etruscă, a florentinilor, sau cea clasică de la Roma, nu i-ar fi permis lui Bramante acea varietate de tonuri, acea abundenţă de clarobscururi, care-a format caracterele capodoperelor sale din Lombardia."[49]

Aşa s-a menţinut goticul în toată Italia de Nord, chiar prin opera celui mai „roman" arhitect al Renaşterii; şi, odată cu goticul, aşa avea să se perpetueze în Renaştere un alt aspect dramatic al realizării de sine.

Detaliul este, oricum, impresionant pentru ceea ce se poate numi timiditatea Renaşterii în arhitectură, adică în arta cea mai radical constructivă. Acest detaliu explică şi „drama" lui Alberti

arhitect, atunci cînd a luptat nu cu rezistența regionalistă a aceluiași gotic septentrional, ci cu persistența în timp a romanicului.

Așa se vor petrece lucrurile și la Veneția, cea atît de refractară la inovații prin însăși configurația sa geografică, și unde se va constata, cel mult, aceeași suprapunere de forme și stiluri, prin opera întîmplătoare a unor reprezentanți ai artei noi (Sansovino), între goticul venețian și noile predilecții ale Renașterii.

Rezultatul va fi „Loggia del Sansovino", față în față cu intrarea palatului ducal.

Așa se vor petrece lucrurile și în Piemont, refractar inovațiilor și conservativ din aceleași considerente geografice, adică munții. „Goticul în Piemont — notează Vittorio Viale[50] — va domina nediscutat de-a lungul secolului al XV-lea. El va da nota unei bune părți din arta Renașterii, pînă spre a doua jumătate a celuilalt secol."

Nu alta a fost, în fine, situația în Liguria și în părțile Genovei, pînă la porțile apeninice ale Toscanei.

Căutînd a desluși acum un al treilea act al „dramei" pe care o identificăm în conștiința Renașterii și al cărui resort stă în contrastul între dorința de perfecție și incapacitatea ei de-a aduce la îndeplinire toate operele și inițiativele pe care le-a luat, ne vom adresa mai întîi literaturii secolului al XV-lea.

Vom începe investigația noastră cu opera lui Lorenzo il Magnifico, cel mai strălucit exponent al ambițiilor de care a dat dovadă epoca sa.

El a lăsat neisprăvită poema sa *Amori di Venere e di Marte*, ca și *Il Simposio* (sau *I Beoni*), care nu aveau să fie, conceptual, printre cele mai neînsemnate întreprinderi literare din cîte a pus la cale[51].

Alt exemplu:

Către 1470, cu un entuziasm, pe care el însuși îl va socoti apoi drept cutezanță, Angelo Poliziano, viitorul prieten și protejat al aceluiași Lorenzo, pe cînd nu avea încă douăzeci de ani, s-a apucat

să traducă *Iliada* în hexametre latine. Începînd lucrul de la Cartea II (căci prima fusese încercată de Carlo Marsuppini şi părăsită), Poliziano n-a dus lucrarea mai departe de cartea V[52].

Să nu se creadă însă că exemplificarea se limitează la încercările unui adolescent, neduse la bun sfîrşit, ca încercările tuturor adolescenţilor de totdeauna.

Căci iată-l pe acelaşi Poliziano în 1475, deci în epoca deplinei desfăşurări a carierei sale de prim poet al Renaşterii şi al Florenţei medicee, întreprinzînd o mare poemă în versuri italiene, în care îşi propunea să-l preamărească pe Giuliano de'Medici, fratele lui Lorenzo, pretextul fiind victoria pe care Giuliano o repurtase cu ocazia cunoscutei „Giostre" din piaţa S. Croce[53].

Proiectul însă nu a mai fost decît în parte realizat, căci *Le Stanze per la Giostra* au rămas întrerupte la strofa 46 a cărţii II, pretextul fiind asasinarea între timp a lui Giuliano, dar motivul literar rămînînd de fapt epuizarea inspiraţiei. Invocarea unor împrejurări exterioare, istorice, pentru neîmplinirea operei, i s-a părut valabilă şi lui Matteo Maria Boiardo, atunci cînd a lăsat întreruptă poema sa *Orlando Innamorato*, sub motiv că năvăliseră francezii în părţile sale.

Iată dar cum nici Poliziano, cel mai savant şi maestru poet umanist, de la curtea celui mai entuziast dintre seniorii celei mai deplin formate generaţii a Renaşterii; el, Poliziano, cel mai indicat dintre creatorii de frumuseţi literare să practice perfecţia clasică pînă la desăvîrşire, nu era oare spiritul cel mai familiarizat în Florenţa eleniştilor, cu cel mai nobil ideal atic?; nici Poliziano nu s-a sustras acestei drame *del-l'incompiuto*.

Dacă *Stanzele* sale au rămas întrerupte de tragica moarte a lui Giuliano, drept protagonist, şi aceea care luminase cu apariţia ei de zîmbet şi tinereţe aceeaşi străduinţă poetică, Simonetta Cattaneo, între timp dispăruse.

Ce raţiune mai putea deci să aibă o asemenea improvizaţie de poet *cortegiano*, precum era de fapt poema sa?

Considerată drept atare, terminarea ei n-ar mai fi avut, firește, nici o rațiune.

La atîta să se fi limitat însă cele mai nobile ambiții și aspirații ale literaturii atunci?

Fiind vorba de mediul literar al Florenței din timpul lui Lorenzo, putem adăuga însă aici și exemplele pe care le oferă un gen literar foarte activ, de la care s-ar fi cerut un spirit de constructivism masiv și bine definit, asemănător mult cu al arhitecturii: adică genul epic.

Ori, în afară de cele amintite despre *Orlando Innamorato* al lui Matteo Maria Boiardo, care deplasează investigațiile spre mediul literar al Ferrarei, se poate aminti că Luca Pulci, din renumita familie de bancheri și literați florentini, a lăsat neisprăvită poema sa cavalerească *Ciriffo Calvaneo*, pe care a reluat-o, este drept, fratele său Luigi, poet mai iscusit și mai celebru, fără însă ca nici el s-o poată duce pînă la capăt[54].

Se poate spune chiar că, din acest punct de vedere, epica Renașterii a fost tot atît de nefericită (și nerealizată în forme definite), ca și cea pseudo-literară a cîntăreților anonimi din secolele anterioare.

Se poate, într-adevăr, susține că însăși capodopera genului, care este *Orlando Furioso*, ar putea fi continuat, reluat la infinit, datorită tocmai caracterului său de fluiditate continuă, fără marginile unui început, ale unei culminări și ale unei încetări de acțiune epică.

Din noianul de exemple minore, pe care le oferă bogata efloreșcență literară a Quattrocentoului, se mai poate, în fine, catologa printre operele neduse la bun sfîrșit, populara și interesanta poemă *Il Paradiso degli Alberti*, de boccacească amintire, a toscanului Giovanni da Prato[55]; încercarea de epopee familiară *Borseide*, în latinește, prin care poetul de curte Ercole Strozzi ar fi vrut să glorifice domnia lui Borso d'Este (1460)[56]; marea poemă epică în versuri latine, intitulată *Sphortias* și pusă la cale de un umanist ca Francesco Filelfo, care, observă V. Rossi[57], ambiționa totdeauna să-și

conceapă operele cu un scrupulos simţ al „simetriei numerice", şi în care trebuia să glorifice domnia unui senior ca Francesco Sforza; o poemă de mari proporţii ca *Hesperis* a poetului Basinio Basini de la curtea lui Sigismondo Malatesta din Rimini, pe care, murind în 1457, poetul o părăsea neisprăvită în mîinile stăpînului său, drept chezăşie a cinstei de a-i depune osemintele într-un sarcofag de pe faţadele catedralei; şi, desigur, alte asemenea exemple, pe care nu le putem considera ca simple întîmplări, explicabile în istoria literară a oricărei alte epoci, întrucît a fost vorba de întreprinderi grandioase, de adevărate epopei clasice, care nu puteau fi socotite nici drept simple sacrificii necesare înălţării marelui edificiu epic rinascimental; căci acesta, conform unui adevărat program umanist şi clasic, nu s-a realizat niciodată.

Dar, este timpul să urmărim peripeţiile „dramei" de care este vorba, şi prin exemplele pe care le oferă artele plastice.

Pe Canal Grande, la Veneţia, în acea exuberanţă de viaţă, de culori şi de lumină, întristează pînă astăzi colţul palatului început acolo din ordinul lui Lodovico il Moro de la Milano (de aceea veneţienii îi spun încă „La ca' del Duca") şi părăsit pînă mai sus de primele ferestre dintre pietrele mari, cioplite *a bugnato*, ca faţada palatului dei Diamanti de la Ferrara.

Alt exemplu:

În 1425, cardinalul Bolognei îi dăduse lui Jacopo della Quercia însărcinarea să împodobească poarta principală a bazilicii catedrale San Petronio din acel oraş.

Era întreprinderea cea mai de seamă, căreia artistul trebuia să-i închine ultimii ani ai vieţii, cu atît mai mult, cu cît avea bucuria să fie singur la acea întreprindere.

Dar bucuria avea să i schimbe curînd în tot felul de decepţii.

Mai întîi, pentru că i-a lipsit materialul.

În acest scop, el umblase de la Ferrara la
 Verona şi de la Veneţia la Milano, spre a tocmi

piatra necesară şi a găsi căraŭşii care să i-o treacă, cu mare greu, peste Apenini, pînă la Bologna.

Între timp, cei din Siena nu-i dădeau însă o clipă de răgaz, întrucît Jacopo avea de terminat acolo *La Fonte Gaia* şi alta în baptisteriu[58].

Drumurile, de la un loc la altul, le făcea în cele mai anevoioase condiţii.

Lucrul i se pretindea de peste tot, iar sumele necesare nu i se plăteau la timp.

Ameninţat cu închisoarea de cei din Bologna, artistul a preferat în cele din urmă să fugă la Parma, unde l-a surprins moartea, fără a fi apucat să realizeze porţile catedralei, rămase neîmpodobite de atunci şi pînă acum.

N-am putea însă cita un exemplu mai impresionant despre drama trăită de Renaştere, în privinţa contrastului dintre ambiţiile ei constructive şi neputinţa în care i-a fost dat să rămînă, ca faţada Malatestianului din Rimini[59].

Premisele acestei iniţiative arhitectonice fuseseră din cele mai favorabile programului radical al noilor înfăptuiri: ctitorul era unul din cei mai cutezători şi ambiţioşi condotieri ai vremii; arhitectul, un umanist şi un vizionar, un arheolog şi un cunoscător al antichităţilor romane, ca Leon Battista Alberti; locul în care avea să se înalţe edificiul, un orăşel ca Rimini, în care tradiţia putea fi mai radical şi mai nemilos suprimată ca la Florenţa, de exemplu.

Rezultatul? El stă mărturie şi acum: faţada principală, de mici proporţii, terminată pînă la jumătatea arcului de sus; faţadele laterale părăsite, aşa cum le-au lăsat într-o seară lucrătorii; cupola, nici măcar începută; iar în interior, abia cîteva din capelele acelei vechi catedrale au fost îmbrăcate de meşterii sculptori în plăci subţiri de marmură.

Din cauza lipsei de bani şi a multiplelor calamităţi abătute asupra lui Sigismondo, Malatestianul s-a schimbat, încă din timpul vieţii sale, într-un adevărat cimitir de iluzii de ambiţii.

Ploaia — relatează documentele din 1461[60] — bătea în îngerii lui Matteo dei Pasti şi ai lui

Agostino di Duccio. Zăpada, la fel, se aduna pe bolțile neacoperite ale celor șase capele decorate din interior; iar primăvara, se prelingeau șiroaiele pe contururile acelor basoreliefuri, pe culorile de pe stucuri, pe aurul aripilor de îngeri, pe statui și pe morminte.

Ploua în tot Malatestianul.

Călugării franciscani, rămași să oficieze în fața acelor altare de pe vremea sfîntului lor, bucuroși poate de neputința celor ce voiseră să le ofenseze evlavia cu acele icoane de piatră ale unui nou cult păgîn, cerșeau acum oboluri cît de mici, pentru un acoperămînt peste acele frumusețI în risipă.

De fapt, drama acestui monument poate fi privită ca drama întregii Renașteri „de prea mult", trăită acolo, ca și la Florența, între zidurile atîtor monumente, de la San Lorenzo al Medicilor, la Santa Maria del Fiore.

Așa înțeleasă, Renașterea ne poate apărea iarăși surprinzător de timidă.

Căci ea se limita de cele mai multe ori la detaliile ornamentale, suprapuse pe vechile forme monumentale, iar nu pătrunse, contopite în adîncimile esențiale. Rămînea o revoluție de fațade, nesusținută pînă la anularea întregului fond tradițional.

Drama nedesăvîrșirilor trăite de Leonardo a căpătat însă forme atît de multiple, încît ele s-au identificat cu simbolul însuși al Renașterii. Întreaga strădanie creatoare a lui Leonardo nu este de fapt decît un neîntrecut șir de exemple în acest sens.

L'Adorazione dei Magi, începută în 1481 pentru dominicanii dintr-o mănăstire din Milano; sau calul de bronz început pentru statuia lui Francesco Sforza, apar astfel ca două exemple nu numai întîmplătoare, dar și inutile, deoarece excepția formează regula în cazul său.

Anecdotica timpului a reținut, printre altele, următoarea întîmplare a lui Leonardo cu Michel-
299 angelo, foarte edificatoare pentru noi:

Pe cînd primul era celebru (în urma şederii la curtea din Milano, unde, între atîtea şi atîtea alte opere, plănuise amintita statuie), cel de-al doilea, cu mult mai tînăr, cutezase să-l apostrofeze odată la Florenţa prin cuvintele: „Ai făcut desenul unui cal, spre a-l turna în bronz şi n-ai putut să-l torni, iar de ruşine te-ai lăsat păgubaş"[61].

Putem surprinde în această atitudine a tînărului Michelangelo începutul propriei sale drame de mai tîrziu. Căci dacă Leonardo nu s-a realizat plastic, dar a izbutit să lase atîtea semne ale genialităţii sale inventive, drama lui Michelangelo, — întrucît ambiţia lui s-a concentrat aproape exclusiv în arta statuilor, care se cer neapărat desăvîrşite, deoarece statuarul repetă gestul şi puterea de plăsmuire a celui ce le-a întruchipat la început din lutul nefiinţei — această dramă a lui Michelangelo a fost pe atîta mai sfîşietoare.

Un vechi biograf al lui Leonardo dă următoarele lămuriri cu privire la incapacitatea sa de-a se realiza deplin, mai ales datorită excesului de simţ autocritic, de care a suferit: „...*Mai niente, ancor che belle [inventioni] satisfece a se medesimo... che il suo tanto conosciere gli errori, non lo lasciò fare*"*[62].

În afara acestui excesiv auto-criticism provocat în realitate de însăşi dorinţa realizărilor perfecte, neizbutirea atîtor sublime intenţii şi planuri, trebuie pusă pe seama altui considerent: excesiv de numeroasele apeluri ce se făceau la puterea de creaţie a unor asemenea artişti, de oricine şi pentru oricare motiv.

Vorbind despre sine însuşi, Leonardo se declara odată: *„degno maestro, ma ha tanta facienda e nulla finirà"***[63].

Arhitectonic, el s-a înălţat la cele mai monumentale concepţii, proiectînd numai bazilici cu domuri centrale, susţinute pe cupole mai mici de

---

* „Nimic nu-l satisfăcea, oricît de frumoase să-i fi fost născocirile. Deoarece nu l-a lăsat să creeze prea marea-i conştiinţă despre erori" (*it.*) (N.a.).

** „Vrednic maestru, dar are atîta de lucru, încît nu va termina niciodată nimic" (*it.*) (N.a.).

jur împrejur. Cupola fiind o temă favorită a lui Leonardo.

Asemenea concepţii au rămas, firește, numai în formă de proiect, spre a confirma o dată mai mult vicisitudinile creaţiei în realizări concrete, în cea mai constructivă epocă a civilizaţiei moderne[64].

„A colora" a fost totdeauna pentru Leonardo momentul dramatic al hotărîrilor supreme și cu toate că el a înfruntat adesea acest moment cu rezultate incomparabile, desenul a rămas lumea lui; adică prima cercetare a formei, după cum, în lumea speculativă, era ideea, obîrșia universului spiritual. Căci setea de perfecţie îl imobiliza pe artist în faţa celor mai complexe elemente, dincolo de care, pentru el, ca și pentru Michelangelo, începea un fel de temută întrecere cu Dumnezeu[65].

Pînă și în ceea ce privește ambiţia lui Leonardo de a-și orîndui manuscrisele, la Florenţa, în 1508; adică pînă și în ceea ce privește ambiţia sa mai modestă de-a da o formă organică mărturiilor incapacităţii sale de realizări definitive; pînă chiar și această intenţie, a rămas în cele din urmă numai atît[66].

Dezordinea în care și-a părăsit manuscrisele; lacunele cu care se prezintă cele mai geniale sugestii davinciene; confuzia problemelor tratate dovedesc, oricum, un spirit pe care tumultuozitatea și dinamismul îl depășesc, identificîndu-l cu psihologia romantică, mai mult decît cu aceea a clasicismului.

În lupta lor cu materia, oricît de „surdă" să fi rămas ea la chemarea artei, mult mai stăpîni se dovediseră, cu secole în urmă, și Dante, și Petrarca.

Constatarea aceasta este menită să confirme, pe altă cale, convingerea noastră cu privire la reintrarea în normele clasice, de „Renaștere", a literaturii, cu mult înainte ca același proces să se fi înfăptuit în lumea artelor plastice.

Papini, în unul din recentele sale eseuri despre Renaștere[67], îi grupează pe Leonardo și pe Michelangelo în categoria „Titanilor faliţi".

Acest destin pare a-i fi înfrăţit în istorie, pe cei doi rivali din viaţă: prin aceeaşi dureroasă dramă, al cărui act culminant a fost conştiinţa disproporţiei dintre intenţie şi faptă, dintre grandoarea lăuntrică şi adversităţile din afară.

Mai toată pictura leonardescă este astăzi risipită.

Marea compoziţie din palatul vechi al Florenţei, *Bătălia de la Anghiari*, ca şi *Leda*, ca şi *Medusa*, ca atîtea alte picturi, ca atîtea alte desene, ca manuscrisele, ca invenţiile lui Leonardo, sînt astăzi definitiv pierdute.

Dar drama a fost trăită de acest mare artist al Renaşterii chiar în timpul vieţii. Căci s-a gîndit să mute din loc edificiile; să preschimbe faţa oraşelor; să abată cursul apelor; să zboare spre cer. Dar nici unul, sau aproape nici unul din aceste vise, continuă Papini observaţiile sale, nu s-a putut schimba în realitate.

Acelaşi a fost destinul lui Michelangelo. Căci nici el n-a putut executa cele douăsprezece statui de apostoli, pentru catedrala din Florenţa; nici statuile, cincisprezece, făgăduite celor din Siena; nici faţada bisericii San Lorenzo, de lîngă palatul Medici; nici statuia lui Samson, nici Mauzoleul Papei Iuliu al II-lea, nici mormintele Medicilor din capela de la San Lorenzo, nici compoziţia murală din acelaşi Palazzo Vecchio, în care, faţă în faţă cu Leonardo, trebuia să-şi arate toată iscusinţa de pictor şi de sculptor, într-o scenă ca aceea a războirii florentinilor cu pisanii.

Desenul pentru această compoziţie s-a pierdut, ca şi acel *Hercule* executat pentru un Strozzi, ca şi statuia lui *David* în bronz, ca şi *Statuia Papei Iuliu al II-lea* din faţa catedralei din Bologna, sau ca *Leda* pictată pentru ducele Alfonso al Ferrarei.

Studiile sale de anatomie s-au pierdut şi ele fără urme.

Intenţia de-a face un mauzoleu pentru Dante nu a putut avea nici o urmare.

Aceeaşi soartă a avut-o gîndul de a-şi pregăti singur mormîntul în Santa Croce.

Proiectul pentru Sf. Petru n-a mai fost executat, după cum neisprăvite a lăsat Michelangelo cele trei *Pietà*, ca și *Prizonierii*, sau ca statuile abia începute în sacristia de la San Lorenzo.

De aici tristețea în care s-a ascuns sfîrșitul zilelor acestor doi oameni.

Și totuși: atît de mare le-a fost genialitatea și arta, încît rămășițele grandiosului lor program de realizări formează astăzi obiectul unanimei și universalei admirații.

„Văzută prin acești supremi eroi ai săi — adaugă Papini — Renașterea apare abia drept umbra a ceea ce ar fi putut să fie, dacă tot ce s-a visat și s-a dorit și s-a început, s-ar fi putut aduce la îndeplinire. Și totuși, aceste rămășițe, aceste opere imperfecte, nedesăvîrșite și mutilate, ajung, spre a face din acel secol italian, cea mai mare epocă pe care a văzut-o omenirea, după miracolul elen din secolul al V-lea.

Resturile de activitate ale acelui faliment, sînt astăzi cea mai frumoasă bogăție a lumii."

Voind a discuta raportul dintre formula estetică a unei arte pentru artă și spiritul practic, realist, de care s-au dovedit dotați exponenții Renașterii, se poate ajunge la concluzia că nici o altă epocă de mare civilizație, nu apare mai interesantă de studiat ca aceasta.

Se va constata astfel, în primul rînd, că arta n-a devenit prin Renaștere un simplu mijloc de propagandă socială, ca prin romantism, spre exemplu; deoarece, întreaga colectivitate simțea atunci deopotrivă pasiunea pentru frumosul în sine și pentru frumosul artei.

Pe de altă parte, trebuie distins ceea ce a fost mai mult în această pasiune a oamenilor din Renaștere, față de permanenta nevoie de frumos și de artă în Italia, de la greci și romani pînă la Renaștere și de la Renaștere pînă astăzi.

Sau de la creațiile artiștilor, pînă la frumusețile naturale ale lui Dumnezeu.

Acel „mai mult" va fi însă considerat drept nota specifică a Quattrocentului, chiar față de

nota dominantă de care vorbim. Iar cînd pasiunea pentru artă şi frumos se va generaliza din Italia în celelalte ţări străine, prin contrast cu realităţile locale, intensitatea acelei adevărate pasiuni estetice va căpăta un şi mai viguros accent.

În afară de rezultatele practice ale luptei dintre realitate şi artă; sau în afară de contribuţia spiritualităţii la menţinerea unei atmosfere religioase şi de adevărat cult în jurul artei; sau, în fine, în afară de toate „dramele" ce s-au desfăşurat în conştiinţa de „nedefinire" a Renaşterii, teoretic, ea n-a încetat să aspire la un ideal de perfecţiune, pe care l-au exprimat în tot felul diferitele personalităţi în care s-a întruchipat programul ei de lucru şi de aspiraţii.

Noi, întrebuinţînd acelaşi procedeu al exemplificărilor, vom invoca şi de data aceasta cîteva mărturii, din care să se precizeze cît de prezentă era în conştiinţa aceloraşi exponenţi pretenţia de perfecţie în materie de artă, indiferent de contraste, conflicte, „drame" şi alte asemenea adversităţi opuse în calea creaţiei.

Federico da Montefeltro, ducele de Urbino, care a împărţit cu Alfonso Magnanimul de Aragon, sau cu venerabilul Cosimo de' Medici al Florenţei, marea cinste de a fi recunoscut printre adevăraţii ctitori ai noii civilizaţii, a urmărit în tot felul atingerea acestui mare ideal, potrivit învăţăturii pe care o primise de la un maestru ca Vittorino; adică în arta ocîrmuirii statului, ca şi în cunoaşterea culturii anticilor, sau în echilibrarea armonioasă a fondului sufletesc cu eleganţa expresiei formale.

Ca atare, acest condotier a cultivat literaturile vechi; a condus în calitate de principe un stat; s-a ocupat de cultură; nu s-a dezinteresat de filozofia artistotelică, precum nici de istorie, nici de arthitectură[68].

Dar numele lui Federico d'Urbino se citează aici, cu scopul de a-l considera drept cel mai credincios discipol al dorinţei de perfecţie în toate aceste îndeletniciri ale sale şi ale celor care-l ajutau să le realizeze.

Scanned with OKEN Scanner

Căci nu degeaba ţinea să afirme despre el un contemporan ca Vespasiano da Bisticci[69]: „... *Sendo la sua Signoria intendentissimo, tutte le cose che ebbe a fare, le fece fare in superlativo grado*"*.

În forme poate mai intime, dar prin aceasta mai dezinteresate şi mai sincere, aceeaşi dorinţă de perfecţie se poate regăsi în atitudinile unui umanist ca Niccolò Niccoli, după relatările aceluiaşi contemporan comun, care a fost Vespasiano da Bisticci.

Niccolò Niccoli era frumos la înfăţişare; obişnuia să umble totdeauna drapat într-o togă de modă romană; îşi alegea în orice împrejurare cu discreţie cuvintele şi se înconjura cu adevărată pasiune de operele de artă ale antichităţii.

Nu putea suferi în jurul său decît lucruri impecabile şi bine orînduite. Pe masa lui nu se vedeau decît vase şi potire antice, aşezate pe stofele cele mai fine, aşa încît, întregeşte tabloul Vespasiano, „*a vederlo in tavola così, antico com'era, era una gentilezza*"**[70].

După exemplul naturii de neîncetată activitate, pe care-l dă „familiei umane", zelul unui artist şi gînditor ca L. B. Alberti va fi neobosit, ceea ce va confirma dinamismul şi vitalitatea pe care o presupuneau oamenii Renaşterii.

Dar în măsura în care intensificau în sufletul lor asemenea calităţi energetice, căutau să-şi precizeze— ca Alberti — şi atitudinea faţă de pretenţia unei absolute „perfecţiuni universale", care, practic, se traducea prin ambiţia de-a excela în orice domeniu şi prin grija ca nimic „urît" să nu le strice reputaţia[71].

Simbolic poate rămîne, din punctul de vedere al acestei ambiţii, gestul acelui papă (Leon al X-lea), care se spune că obişnuia să ţină în mînă o pungă mare de catifea roşie, cu multe inele de

---

* „Domnia-sa fiind cît se poate de priceput, tot ceea ce a avut de făcut, a poruncit să se facă în gradul cel mai înalt" (*it.*) (N.a.).

** „Să-l vezi aşa la masă, antic cum era, era o adevărată plăcere" (*it.*) (S.P.).

aur de diferite mărimi, şi în care era deprins să bage mîna orbeşte, spre a-i răsplăti pe poeţii şi pe cărturarii de care era mulţumit; dar tot el punea să-i bată cu biciul pe acei poeţi şi pe acei cărturari care i-ar fi prezentat versuri neelegante sau şchioape, neconforme deci cu cel mai pretenţios ideal de artă şi de perfecţiune[72].

Din nestăpînita dorinţă de-a da o cît mai deplină satisfacţie personalităţii umane, care-şi cerea integral drepturile la viaţa nouă pe care ea şi-o crease, a rezultat drama Renaşterii, în toate felurile.

În mod ideal, ea a reprezentat nevoia de perfecţie şi de realizare impecabilă în materie de artă.

Acest ideal s-a putut însă realiza de cele mai multe ori, în artele minore.

În arhitectură, sau reforma a fost foarte timidă, ajungîndu-se la compromisul de pe faţada bisericii Santa Maria Novella de la Florenţa; sau faţadele au rămas neîncepute, ca în cazul bisericii San Lorenzo, dacă nu a catedralei din Florenţa.

Exemplele pe care le oferă apoi literatura, nu sînt mai puţin concludente, atunci cînd este să se precizeze, în liniile sale mari, ceea ce a fost şi, mai ales, ceea ce nu a putut să fie edificiul înălţat de Renaştere, întru glorificarea posibilităţilor ei de monumentalizare în forme cît mai simetrice, mai armonioase şi mai perfect încheiate.

În lupta dintre realităţi şi artă, aceasta din urmă şi-a avut succesul asigurat prin pasiunea cu care au apreciat-o unanim oamenii Renaşterii, convenind să-i acorde, între valorile vieţii, celei estetice supremaţia.

În dezinteresarea acestor oameni faţă de problemele religioase, au convenit chiar să-i acorde artei toată fervoarea de care-şi mai credeau sufletul în stare, spre a-i crea aceleia o atmosferă de înaltă spiritualitate şi de adevărat cult.

Şi totuşi: marile realizări de artă ale Renaşterii au rămas de multe ori în stare de proiect, iar transpunerile acestora, din cînd în cînd, în mate-

rie, au fost sau întîmplătoare, sau timide, sau izolate.

Ochii și sufletul omului nou și-au satisfăcut pasiunea de frumos și de artă, prin cele mai minuscule obiecte.

În felul acesta, alături de drama Renașterii și de drama artei printr-însa, noul titan al vremurilor moderne și-a avut drama lui.

Căci neizbutirea artei peste realități însemna înfrîngerea omului, pentru cel mai scump dintre idealuri: acela al artei.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL AL NOUĂLEA

SIMȚUL ARMONIEI

SUMAR. — Brunelleschi și simțul înnăscut pentru armonie al toscanilor; concepția lui Leon Battista Alberti; pericolul abstractizării umaniste și legea perspectivei; un exemplu de armonie realizată: cortilul palatului ducal din Urbino; și Malatestianul din Rimini; generalizarea acestui simț; însemnătatea „compoziției ritmice"; nota picturii italiene, după Michelangelo: „simțul muzical al adevăratei armonii"; exemplul lui Piero della Francesca; al lui Antonello da Messina; al lui Pollaiuolo; și al lui Andrea del Castagno. Simțul armoniei în arta gravorilor: medaliile lui Matteo dei Pasti; sau a ceramistului Francesco Xanto Avelli; sau în arta nouă a xilografilor; sau a armonizării ramei cu tabloul. Verificarea fenomenului în literatură; în poemele epice, de exemplu Boiardo și Ariosto; antecedente: Dante și Petrarca; dar și în poezia lirică a Renașterii: M. M. Boiardo; și Serafino Aquilano. Nici opera pedagogilor nu contrazice legea armoniei; Pontano și echilibrarea valorilor morale; „exemplare" umane, modelate conform acestei legi; părerile lui Savonarola, Patrizi, Lorenzo Magnificul și C. Landino; confirmări venite din partea filozofilor, îndeosebi neoplatonicieni; Marsilio Ficino și Pico della Mirandola; germanul Paracelsus; crucea, tripticul și trilogia; marele echilibru între om și divinitate, restabilit sub auspiciile lui Platon; totala armonizare a contrastelor, sub auspiciile aceleiași legi.

Mai mult decît monumentele Romei, pe un creator de armonii lineare ca Brunelleschi l-au putut inspira monumentele romanice ale Toscanei și ale Florenței, conturînd cu privirea silueta baptisteriului, sau parcurgînd, la fel, fațada bisericii SS. Apostoli din Florența, a bisericii de la San Mi-

Scanned with OKEN Scanner

niato în împrejurimi, sau a celor din Pisa, din Lucca, din Siena.

În felul acesta, realizatorul cupolei apare nu numai drept expresia unei noi şcoli de arhitectură locală, florentină, dar şi drept expresia, egal de autentică, a acelui înnăscut şi deosebit simţ de armonie, care îi caracterizează în istoria civilizaţiei lor pe toţi concetăţenii celui mai mare arhitect al simetriilor armonice, adică Dante; şi, alături de el, pe acel poet care a realizat turnul campanilei pe lîngă templul peste care a boltit Brunelleschi linia de planetă paradisiacă a cupolei sale, adică Giotto. Adîncindu-şi aderenţele în clasicismul italic, acest ritm alternat prin echilibrare al compensaţiilor simetrice, se poate regăsi în cele mai variate forme anterioare Renaşterii.

Monumentele romanice, chiar şi cele bizantine, îl dezvăluie în tot felul.

Mozaicurile din bisericile Ravennei, ale capelei Palatine din Palermo, ale catedralei din Monreale, sau ale domului din Cefalù, ca şi mozaicurile de sub bolţile primei catedrale florentine (baptisteriul) mărturisesc aceasta.

Biforele de pe toate monumentele romanice mărturisesc, deopotrivă, aceeaşi alternanţă, pe care şi natura vegetală, prin festoanele viţelor înlănţuite ritmic în ghirlandă, o repetă la infinit în peisajul italian.

Iar în Toscana, policromia faţadelor, cu desen geometric, a catedralelor — şi la Florenţa, şi la Siena, şi la Lucca — nu face decît să accentueze acest element de echilibrare a întregului monumental, prin alternarea compensată de figuri geometrice şi de linii.

Nici un monument nu este din acest punct de vedere mai indicat să ofere exemplul căutat, ca acelaşi baptisteriu din Florenţa, prin forma lui hexagonală, care multiplică, tocmai prin atare formă, la infinit, acest joc închis de simetrii şi planuri.

În apropiere, campanila lui Giotto, în care legătura cu fondul natural al monumentului — adică cerul şi norii de pe el — o fac ferestrele bifore,

reia sistemul, îl perfecţionează, îl spiritualizează, dar nu-l desfiinţează în ceea ce are mai caracteristic: simplitatea formei geometrice de conţinut şi de ornamentaţie, susţinută de cel mai nezdruncinat punct de sprijin: proporţia.

Acolo însă unde simţul pentru armonie al florentinilor se revelează sub forma unui miracol, cu adevărat, este în largul careu al pieţei SS. Annunziata, în care, de cum ai pătruns, te simţi învăluit, furat în fuga de arcuri, din toate perspectivele celor patru faţade. Iar cînd vrei să deslueşti mai de aproape cauza acelui fascinant miraj, şi te apropii de ornamentele din detalii, te întîmpină pur şi simplu, în medalioanele de teracotă, învăluite la fel, chipurile de „inocenţi" ale meşterului Andrea.

Edificiile se termină jos, orizontal; pentru ca pe acest „timpan" de arcade, să se înalţe, în infinitul rotund, bolta cerului.

Sub influenţa unui doctrinar al perspectivelor ca Vitruviu — a notat Francesco Pellati[1] — „în claritatea valorilor spaţiale, în armoniosul ritm al proporţiilor, în puritatea profilurilor şi a ornamentelor, în seninătatea luminoasă a suprafeţelor, în sinceritatea structurilor şi a liniilor, ce se destind cu un simţ de calm şi liniştit optimism", renaşte la Florenţa spiritul antic al arhitecturii.

Instinctul de toscan al lui Brunelleschi a descoperit sprijinul necesar pentru hotărîrile definitive din clipa concepţiei şi a realizărilor ce i-au urmat, în tratatul clasicului Vitruviu.

În felul acesta, putem înţelege colaborarea dintre Florenţa şi Roma. Aptitudinile şi instinctul existînd, intelectul, prin convingerile pe care le consfinţea în toate domeniile vieţii noi umanismul, a simţit nevoia unei confirmări. Noile idealuri intelectualiste impunînd sprijinul teoretic al acesteia, la atîta se va reduce contribuţia antichităţii, în cazul acestui mare arhitect al Renaşterii.

De aici se poate întrevedea punctul sigur de plecare pentru a defini conspectul noii sinteze de civilizaţie care a fost Renaşterea italiană şi în

alcătuirea căreia intervine, în acest fel, factorul „antichitate" față de cel „modern".

Așa s-a realizat în linie de piatră cupola domului din Florența, care, pentru ochiul și sufletul omenirii noi, înseamnă transpunerea în materie a nevoii de armonie.

Sub grandioasa boltă a cupolei astfel concepută și realizată, vor răsuna curînd glasurile celor dintîi filozofi florentini ai academiei lui Marsilio Ficino. Ei își vor înălța gîndul și sufletul în ritm perfect cu mișcarea acelor armonii arhitecturale, sub îndemnul marelui maestru al armoniilor cosmice, care a fost pentru ei, cei dintîi, Platon.

Exemplul între exemple despre ceea ce putea fi simțul armoniei „solemne și senine", rămîne, tot la Florența, biserica S. Spirito, opera cea mai de seamă a lui Brunelleschi, după cupolă, și una din cele „mai înalte creații ale arhitecturii Renașterii florentine"[2].

Totul este aici fugă reluată de linii, ca un ecou muzical ce s-ar propaga din undă în undă, spre a-l repeta pe cel de sub bolta baptisteriului din Pisa.

Îndoitura arcurilor, pe care se rotunjește linia de piatră *serena*, se destinde, aceeași, în fîșiile de aceeași piatră cenușie-albastră, prin care se prelungesc, pînă sub bolta altarului și sub cupola care-l înalță, elementele de orizontalizare în perspectivă ale acestei elegante alei de colonade.

În cealaltă biserică florentină, legată de numele lui *ser* Filippo Brunelleschi, adică în San Lorenzo al familiei Medici, tipul bazilical cu colonade repetă „virtuțile" sale constructive, în ceea ce privește „grația aeriană" și „ritmul de maiestuoasă seninătate".

E drept, miracolul de data aceasta nu se mai repetă; căci îl împiedică tocmai conștiința acelor „virtuți".

În schimb, creatorul cupolei și al lui S. Spirito se va regăsi pe sine, în posibilitățile maxime ale creației sale de perspective armonioase, cînd va concepe și va realiza Sagrestia Vecchia de la San Lorenzo. Seninătatea și grația transpuse de el

acolo își vor afla un neîntrecut colaborator în Donatello, decoratorul arhitecturii prin ornamentația de detalii, pentru ca efectul final să fie de-o impresionantă armonie.

Mai apoi, sub același acoperămînt de biserică rămasă fără fațadă, în Sagrestia Nuova, cele mai nobile creații ale lui Michelangelo, mormintele cu cele patru statui simbolice, se vor detașa, în sinceritatea formelor și în simplitatea contrastelor, pe nuda întindere a pereților albi, încadrați în ramele de aceeași piatră *serena* cenușie-albastră.

În înțelegerea unui studios al Quattrocentului italian ca Adrian Stokes, Renașterea arhitecturală ar putea fi deci considerată și drept „conflictul dintre masa neritmică a materiei" și „ritmul liniilor curente de piatră cenușie, ca o armonioasă dîră de creion pe o pagină albă, a lui Ser Filippo Brunelleschi: ritm care conciliază scopul monumental cu înlăturarea emfazei". Iar așa ceva i-a fost posibil numai geniului florentin, spre deosebire de ceea ce se va întîmpla mai apoi la Roma, unde, „sub urgența monumentalului, această armonie se va frînge". Și va apare barocul[3].

Leon Battista Alberti va înfrăți armonia arhitectonică și pe aceea a cugetării platonice, cu armonia gîndirii matematice și cu armonia muzicală. Iar gîndirea lui, astfel înmănunchiată din tot felul de „experiențe armonioase", din cînd în cînd se va întruchipa în viziuni arhitecturale, niciodată însă realizate efectiv, sau duse pînă la capăt. Căci, după cum însuși a mărturisit, asemeni marilor vizionari, el „a construit" acele arhitecturi, în visurile sale.

Iată-i chiar mărturisirea, făcută în *Dialogul despre Liniștea Sufletească:* „. . . Obișnuiesc îndeosebi noaptea, atunci cînd imboldurile mele sufletești mă țin treaz și cu grijă, să scrutez și să construiesc în minte unele arhitecturi nemaiauzite și nemaivăzute [. . .] Așa, uneori am compus în minte, sau am construit, unele edificii cît se poate de frumos alcătuite, orînduind mai multe ordine și numere de colonade, cu tot felul de capiteluri și

de baze neobişnuite, cu cele mai potrivite legături între ele şi cu o nouă frumuseţe a cornişelor. . ."[4].

Leon Battista Alberti a fost un mare propagator al acestui simţ al armoniei prin opera sa de arhitect, dar şi prin aceea de umanist.

În cunoscutul său tratat pedagogic, a preconizat, într-adevăr, nevoia echilibrului dintre corp şi suflet, dintre minte şi forţa fizică; după cum a predicat echilibrarea substanţială a practicii cu teoria.

„Şi în felul cum prezintă arhitectura secretă a familiei, L. B. Alberti este un poet al echilibrului" (Paolo Arcari).

Omul superior, după convingerile sale, trebuie să realizeze acea „formă superioară de echilibru, care este proprie celor ce ştiu cît să atribuie dinamicului şi cît mecanicului".

Este bine să se sublinieze, în fine, faptul că centrul teoriei albertiene asupra armoniei (în arhitectură), îl formează observaţiile sale asupra colonadei, care, oricît de puternică ar fi, nu poate susţine edificiul dacă nu stă perfect drept şi dacă nu este pusă în stare de echilibru.

Prin analogie a conceput, într-o expresie de înalt echilibru, corpul omului drept cel mai somptuos edificiu al sufletului.

Legii, îi va corespunde în plastică San Giorgio al lui Donatello.

Leon Battista Alberti a fost însă şi un constructor de realităţi.

Acestea se identifică pe faţadele unor biserici ca Sant'Andrea din Mantova, sau ca Malatestianul din Rimini.

Ceea ce fusese instinct acordat cu ştiinţa simetriei armonioase la Brunelleschi, va deveni la el aproape numai ştiinţă, măsură şi calcul, prin intelectualizarea raportului dintre linii şi suprafeţe, într-un complex savant de „efecte armonioase", ca într-o pagină de contrapunct, sau ca în rezolvarea unei probleme de geometrie.

În felul acesta, din empiric, simţul armoniei va evolua spre aptitudinea ştiinţifică şi va deveni,

drept atare, o lege unanim valabilă, între marile valori de viaţă şi de artă ale Renaşterii.

Leon Battista Alberti a fost într-adevăr obsedat de ambiţia — care era cea mai înaltă şi ideală năzuinţă a Esteticii rinascimentale — de-a găsi raportul de armonie dintre simetria liniei unui templu şi o artă abstractă ca muzica, sau ca geometria. Arhitectura devenea astfel „o muzică pietrificată", iar în locul fastului somptuos, uşor de realizat, dar insuficient de satisfăcător pentru o estetică superioară, arta arhitecturii trebuia să ofere „armonioasa sobrietate" ce-ar fi rezultat numai din compensaţia liniilor şi a planurilor de pe faţadă. Arta nu mai trebuia să aibă în vedere astfel decît proporţia, simetria şi perfecta contopire a elementelor. Ea urma să-şi caute deci mijloacele de concepţie în geometrie şi pe cele de inspiraţie în muzică.

În tratatul *De re aedificatoria*, pe care l-a compilat acest foarte pătrunzător spirit al Renaşterii, se poate citi următoarea cerinţă: „... Absolut necesare îi sînt arhitectului pictura şi matematica. Noţiunile de muzică îi vor fi apoi de folos, spre a orîndui efectele armonice ale edificiilor". În aceeaşi măsură, îi impunea creatorului de arhitecturi să ţină seama în concepţiile sale numai de elementele organic necesare, asemeni acelora care alcătuiesc corpul omului. Căci imitarea funcţiei creative a naturii trebuie să prezideze totdeauna creaţia artistului, din acest punct de vedere[5].

Într-o astfel de concepţie arhitectonică, planul iniţial devenea cu neputinţă de modificat prin detaliile de execuţie; de aceea arhitectul Leon Battista Alberti prefera să nu-şi execute singur planurile; iar observaţia poate stabili un punct de contact între arhitectura sa şi sculptura de mai tîrziu a lui Michelangelo.

„Artiştii, pe atunci, căutau în geometrie acel adevăr superior care însufleţea natura şi îi imprima regularitatea. Geometria, cu universala-i ordine, era sufletul artei, idealul de la care căpăta echilibru realul."[6]

De aceea și concepția lui Alberti a fost precumpănitor geometrică, după cum rezultă chiar și din tratatul său despre pictură, pe care l-a dedicat (iar acest amănunt dă o deosebită coloratură discuției) tocmai lui Filippo Brunelleschi.

Inevitabilă rămînea de pe urma impunerii unor asemenea concepții „umaniste" în artă, primejdia abstractizării ei, a intelectualizării ei excesive, fie chiar și în pictură. Căci iată cum definește același Alberti această artă: „... *Sarà adunque pittura non altro che intesegativa della piramide visiva seconda data distantia, posto il centro et constituiti i lumi in una certa superficie con linee et colori artificiosi rappresentata*"*.

Pe atunci chiar și pictorii Florenței voiau să fie toți *prospettici*, afară cel mult de „Păsărarul" Paolo Uccello, care, drept un adevărat maniac, se încăpățîna să picteze „vrăbii" după natură: precum învățase de curînd la Veneția.

Căci pe atunci trona în prestigiul tuturor artiștilor florentini ser Filippo Brunelleschi, „inventatorul perspectivei"[7].

Sub îndemnul și competenta supraveghere a condotierului Federico da Montefeltro, ducele din Urbino, s-a creat acolo atmosfera cea mai prielnică dezvoltării a doi dintre exponenții cei mai convinși ai idealului de armonie: Bramante prin arta construcțiilor și Rafael în pictură.

Amîndoi erau din Urbino, sau, Bramante, din imediata apropiere a acestei mici dar glorioase capitale de nouă civilizație. Amîndoi artiștii au putut deci să intre de tineri în palatul început acolo de Federico, seniorul, de Luciano da Laurana, arhitectul, împreună cu toți ceilalți meșteri care s-au perindat pe la curtea sa. „În cortil, în galeriile cu loggii, pe scările monumentale, pretutindeni, era o minunată armonie de linii. Pe

* „*Așadar, pictura nu va fi altceva decît intersecția piramidei vizuale la o distanță dată, după ce s-a fixat centrul și au fost stabilite luminile pe o anume suprafață, reprezentată prin linii și culori iscusite*" (*it.*) (S.P.).

ramele uşilor şi ale ferestrelor, pe căminurile tot aşa de monumentale, sau pe bolţile din tavane, se desfăşura o sobră eleganţă, cu ornamente de frunze în arabescuri şi fructe; într-o mare sală, tapiseriile ţesute de maeştri aduşi anume din Flandra înfăţişau privirii vizitatorilor extaziaţi principalele scene din războiul troian. Iar în odaia de lucru a ducelui, vegheau din înaltul pereţilor, filozofii antichităţii şi unii contemporani, pictaţi de Justus din Gand, sau de Melozzo da Forlì"[8].

Despre Malatestianul din Rimini, localitate nu departe de Urbino şi patronată de rivalul lui Federico da Montefeltro, adică de temutul condotier Sigismondo Malatesta, se spune curent că ar fi expresia a trei forţe, care-l însufleţesc pînă astăzi: arta lui Leon Battista Alberti, puterea condotierului şi iubirea acestuia pentru Isotta degli Atti.

De fapt, ca orice monument al Renaşterii, catedrala din Rimini trebuie să apară drept un complex de piatră şi de suflet, supus aceleiaşi supreme legi de armonizare, prin contopirea celor mai disparate contraste din cîte s-au încrucişat sub navele ei: de la clasicismul cel mai păgîn, la misticismul franciscan; de la simbolismul biblic, la astrologie şi cabală.

Simţul deosebit pentru armonie şi simetriile cele mai bine proporţionate nu a fost limitat — după cum îi place să constate lui Roberto Paribeni[9] — în Toscana numai la florentini. În aveau, deopotrivă, cei din Siena, acea „«mînă de oameni» care ajunge pentru orice, care exprimă de la sine cele mai înalte, cele mai puternice şi cele mai variate personalităţi".

„Una din temele pe care şi le-a propus critica modernă cu privire la arta italiană a secolelor al XV-lea şi al XVI-lea — a notat apoi Barna Occhini, într-un foarte interesant studiu asupra «unităţii geniului italian»[10] — a fost de a releva că toscanii, consideraţi în procesul lor istoric, au tins la armonizarea unui maximum de plasticitate, cu un maximum de mişcare; întreprindere grea, care a culminat în cutezanţele stilistice ale lui Buonarroti."

Dintre Sienezi — precizează iarăşi Roberto Paribeni[11] — s-a ridicat arhitectul domului din Orvieto, acel Lorenzo Maitani, denumit „echilibratorul inteligent al prelungitelor verticalităţi ale gustului francez, în cele mai robuste armonii, pe care le denotă uimitorul templu".

În felul acesta şi în atîtea altele, se constată că în cele mai ascunse colţuri ale provinciei italiene, s-a furişat în Renaştere marea artă a construcţiilor, potrivit acestei formule magice a armoniei. Iată, spre exemplu, şi faţada unui palat ca acela al familiei Grifoni, din mica localitate San Miniato, în Toscana, înspre părţile Pisei, în cea mai imediată apropiere a Florenţei, cu admirabila echilibrare a loggiei de sus şi a ferestrelor, cu bordura de piatră aparentă, drept chenare şi a celor cu gratii de fier jos, încadrînd poarta de la intrare.

Printre cele mai impresionante înfăptuiri ale secolului al XV-lea italian, către sfîrşitul său, deci cînd s-a putut realiza pe sine deplin, alături de metoda critică şi de cea experimentală, se notează la loc de onoare epurarea artei, sub influenţa modelelor antice.

La această nouă şcoală, arta modernă a lumii a luat lecţii de compoziţie, de ţinută, de stil şi de tehnică. Ea „a conceput un nou ideal de frumuseţe, pretinzînd o formă clară, o armonie logică, o proporţie divină". Şi aceasta nu numai în poezie, ci şi în artele plastice[12].

Se ştie cît de prieten a fost Botticelli tînăr, cu Leonardo da Vinci, tînăr, pe cînd acesta se mai găsea la Florenţa. Se ştie, de asemenea, că Sandro Botticelli este singurul artist florentin, pe care îl va aminti Leonardo în *Tratatul* său.

În convorbirile pe care le vor fi avut cei doi artişti în împrejurările acestea, au discutat, desigur, despre însemnătatea „compoziţiei ritmice", mai însemnată, după ei, decît „relieful statuar" (Verrocchio), sau decît „perspectiva" (Paolo Uccello). „Deoarece, pe cînd relieful şi perspectiva amenin-

ţau să izoleze figurile, ca la Andrea del Castagno

şi la Paolo Uccello, compoziţia fiecărei persoane şi a grupurilor acorda în mod armonios valorile formale cu cele expresive"[13].

De aceea se povesteşte[14] că Vittoria Colonna i-a cerut odată lui Michelangelo părerea despre superioritatea picturii flamande asupra celei italiene. Iar artistul a recunoscut atunci superioritatea celei dintîi, numai în ceea ce priveşte aptitudinile de a insufla sentimentul religios, adăugînd însă că atare sentiment depindea mai mult de „bunătatea" celui care contempla o asemenea pictură. Pictura flamandă era făcută să placă „bigotelor şi călugărilor", nu însă şi acelor oameni cărora nu le lipsea „simţul muzical al adevăratei armonii".

Iată, aşadar, după credinţa unui interpret ca Michelangelo, nota distinctivă a picturii italiene din Renaştere, faţă de celelalte: simţul „muzical" al adevăratei armonii.

Să exemplificăm acum observaţia lui Michelangelo, printr-o compoziţie de portret a lui Piero della Francesca.

Într-o frescă din acelaşi templu din Rimini, Piero della Francesca l-a înfăţişat pe Sigismondo Malatesta în genunchi, purtînd o haină scurtă, drapată pe umeri ca o pelerină din stofă de fir de argint, largă în spate. Ea accentuează caracterul tăios, rece, sever, de singurătate morală, al acestei figuri de condotier.

Totul în compoziţie apare construit în linii frînte, armonizate ca atare profilului, pe care se taie net locul ochilor, sau străpungerea gurii.

De neuitat rămîne tăietura orbitelor, în pielea obrajilor întinşi pe oase.

Nota dominantă a compoziţiei este accentuată de încrucişarea mîinilor a pietate, în faţa sfîntului ocrotitor.

Iar intenţia de armonizare a complexului compoziţional se întregeşte definitiv prin descoperirea celor doi cîini de vînătoare — alb unul, negru celălalt — încrucişaţi şi ei la picioarele seniorului.

Aproape orb, Piero della Francesca a realizat astfel la Rimini una din cele mai nobile şi mai

idealizate compoziţii portretistice din cîte i se datoresc.

Sau, fiind vorba de aceeaşi artă a portretului, iată un alt exemplu:

Criticul modern de artă Roberto Papini a reuşit, nu de mult[15], să prezinte una din cele mai convingătoare analize stilistice a operei neîntrecutului portretist sicilian, care-a fost Antonello da Messina.

Acest studiu poate fi considerat cu drept cuvînt revelator pentru complexul de calităţi pe care le însumează cele cîteva capodopere ale acestui pictor. Iar semnificaţia lor este cu atît mai mare pentru punctul de vedere pe care căutăm să-l ilustrăm, cu cît aceste capodopere presupun o complexitate de elemente formative, contopite sintetic de artist în realizările sale.

Să nu se uite, într-adevăr, că Antonello întrunea în ceea ce picta influenţa siciliană, dusă pînă la legătura îndepărtată cu metopele de temple greceşti; influenţa pictorilor flamanzi, la care-a fost ucenic de atelier; sau influenţa toscanilor şi a lui Mantegna, sau influenţa Veneţiei, în ce putea să aibă ea mai fluid şi mai luminos în culoare.

Asemenea influenţe s-au compus armonic în *Sfîntul Sebastian* al lui Antonello, aflător astăzi în Pinacoteca din Dresda.

Spre a realiza o asemenea operă — notează Roberto Papini — au convenit cele mai felurite elemente şi s-au contopit într-o armonie atît de perfectă, încît foarte puţine picturi sînt, ca aceasta, într-adevăr rezumative pentru întregul spirit şi întreaga formă a Renaşterii. „Voinţa de-a lua drept pretext martirajul sfîntului Sebastian, pentru a organiza în spaţiu, din punct de vedere al perspectivei şi riguros limitat, un joc complex de stereometrie abstractă, este mai mult decît dovedită prin acest tablou.

Subordonarea în perspectivă a întregului rest faţă de protagonist, este în el indiscutabilă. Iar anumite durităţi şi unghiularităţi ale zidurilor, însoţite de eşichierul în linii care fug ale lespezilor de pe jos, nu fac decît să accentueze, prin contra-

punere, curbele morbide şi sinuoase ale corpului Sfîntului. De asemenea, figurinele din fund, pînă la cele mai mici din depărtare, au scopul foarte precis de a-l face pe acesta să apară gigantic, oferind totodată măsura adîncimii spaţiului [...]

Întru aceasta, Antonello a chemat în ajutorul perspectivei lineare şi perspectiva aeriană."

Servindu-se de atari procedee, acest pictor atingea culmea descoperirilor sale, în ceea ce priveşte tehnica; a capodoperei, în ceea ce priveşte arta; şi a expresiei, în ceea ce priveşte posibilitatea de sintetizare a atîtor elemente convergente, într-o desăvîrşită armonie, spre o compoziţie care să se echilibreze perfect, evitînd totuşi pericolul monotoniei şi al repetiţiei, ce ar fi putut deriva dintr-o prea obişnuită aplicare a principiului simetriei.

Dar iată, privind alt tablou din Renaştere, un nou exemplu prin care se verifică aceeaşi lege. Tabloul, privit de asemenea întîmplător, este de data aceasta cel care-l înfăţişează pe *Hercule care doboară Hydra*, aflător astăzi în Galeria Uffizi de la Florenţa.

Autorul este Antonio del Pollaiuolo.

În el nu trebuie scăpat din vedere cursul de apă, şerpuit pe vasta întindere a şesului din fund, jos, în perspectivă şi care se armonizează evident cu celelalte elemente şerpuite (tentaculele Hydrei, împleticite de picioarele eroului) şi cu înseşi gîturile monstruoase, în care loveşte el.

Sau, în fine, tot din arta picturii, iată un exemplu oferit de o compoziţie a lui Andrea del Castagno.

În *Cina* sa, executată în refectoriul de la San Marco din Florenţa pe la 1430 şi în care excelează tot realismul şi dramatismul acestui robust statuar al picturii înainte de Michelangelo, Isus fixează centrul compoziţiei, pe care o încadrează în linii simetrice tot felul de forme geometrice, de la soclul pătratelor negre, la pătratele de marmură de pe ziduri; de la tavanul cu trepte ca de scări, la dalele de pe jos şi la cele două capete de bănci, în perspectivă.

Scanned with OKEN Scanner

De o parte și de alta a lui Isus figurează cîte cinci apostoli, aproape în aceleași atitudini și cu aceleași gesturi.

Simetria nu suferă din cauza aplecării pe mîna Lui a unuia dintre apostoli; căci această mișcare, distonantă, este imediat compensată de prezența, cu totul asimetrică, a lui Iuda, care însă în mod obligatoriu trebuia să ia parte la scenă izolat, spre a sublinia mai intenționat, cu mantia-i închisă ca oroarea păcatului de care se simte vinovat în gînd, candoarea mesei de pe urmă, a supremului sacrificiu.

Se notează apoi că Iuda, neavînd aureolă deasupra frunții, nici capul apostolului aplecat nu este împresurat în aureolă; iar dacă Iuda trădează din răutate, cel aplecat sărută mîna din prea marea-i iubire.

În căutarea aceloraşi semne de suprapunere în fața legii a tot armonizatoare din partea creatorilor de valori ai Renașterii, de la arhitectură s-a putut trece la pictură și de la aceasta la artele minore, precum, foarte apreciată, a fost aceea a gravorilor de medalii.

Iată-ne din nou deci la Rimini, spre a supraveghea lucrul meșterului Matteo dei Pasti, atunci cînd a gravat o astfel de medalie. Pe reversul celei executate din ordinul lui Sigismondo, cu prilejul inaugurării noului său palat (1446), spre a fi trimisă pe la diferitele curți ale Italiei, se vede un elefant cu trompa în pămînt; iar pe fața medaliei, se vede profilul Isottei degli Atti, tînără de tot, să fi avut 12—14 ani, de care se îndrăgostise în acei ani stăpînul.

Elefantul era animalul — senzual prin însăși natura formelor pline — pe care-l prefera din întreaga heraldică Sigismondo. Iar un simbol ca acesta trebuia să fie armonizat de artist cu profilul acelei copile de doisprezece ani. El a reușit s-o facă, deoarece îi supraveghea mîna legea armoniei, mereu și oriunde prezentă.

Examinînd cu atenție medalia lui Matteo dei Pasti, constați într-adevăr că toată voluptatea

acelei figuri feminine se concentrează în carnaţia plină a umerilor goi; iar toată personalitatea chipului, în boltitura, perfect rotundă, a frunţii, arcuită pînă sus şi peste care se desface, în două cozi rotunde, de o senzualitate pe care n-o egalează decît formele elefantului de pe revers, părul.

Aşa se verifică în lumea de valori a Renaşterii amintita lege, de la grandiosul arhitectonic, la detaliul artelor minore.

De la medalii, în categoria acestora se poate trece la aceea a împodobirii obiectelor de ceramică, din ce în ce mai acceptate ca obiecte artistice, de lumea Renaşterii.

În arta ceramistului Francesco Xanto Avelli din Rovigo, dar care, la începutul secolului al XVI-lea şi-a legat definitiv numele de Urbino, aceea care i-a studiat de curînd opera[16] desluşeşte în primul rînd armonia: „Armonia: iată una din legile care-i domină opera. Armonie de proporţii şi de forme; contopire de culoare şi de desen, sinteză a subiectului, analiză a detaliilor". Iar pentru a înţelege toată valoarea acestei constatări, trebuie să se noteze că în unele compoziţii ale acestui simplu ceramist, nu mai puţin de douăzeci de personaje sînt orînduite pe un diametru de 40—50 centimetri şi atît de abil spaţiate, încît nu obosesc deloc ochiul, ci îl înveselesc şi îl încîntă.

Stăruind, în fine, asupra aceloraşi exemple pe care le oferă artele minore, vom cita încă o dată cazul artiştilor florentini, decoratori ai primelor cărţi tipărite.

În aceeaşi Florenţă, peste care Filippo Brunelleschi modula imensa armonie de arcuri a cupolei, se notează, concomitent, realizarea constantului ideal de armonie într-o preocupare de amănunt, cu totul neînsemnată în aparenţă, dar tocmai trecerea de la un aspect la altul dovedeşte generalizarea: armonia desăvîrşită ce se constată între text şi xilografie, în paginile acelor prime cărţi tipărite la Florenţa. Dar între decoratorii xilografi s-a numărat odată Botticelli; iar alte asemenea ilustraţii au împodobit la un moment dat poeziile lui Lorenzo de' Medici Magnificul

şi altele predicile lui Savonarola, atunci cînd a fost mai mult stimat şi temut de florentini[17].

Simţul acesta al armoniei se stabileşte la Florenţa pînă şi între tablou şi ramă, care prezintă înfloriturі în relief, pe un fond albastru-pal de aur, cu cele două capiteluri corintiene în dreapta şi în stînga, cu o cornişă ca de palat sus, iar cu baza pictată în miniatură de *predella.*

Sugestia întîmplătoare poate veni de la *Madona cu Copilul, cu sf. Eufrosino şi cu sf. Ioan Botezătorul,* iar la picioare, îngenunchiat, cu un cavaler de Malta în negru, în icoana lui Cosimo Rosselli, astăzi în palatul Strozzi din Florenţa. Rama, unificîndu-se cu arhitectura tabloului, formează de fapt primul plan al acestuia, cu care se integrează printr-o desăvîrşită armonizare de elemente[18].

Asemenea exemple se pot multiplica, se înţelege, atît cît şi arta florentinilor.

Dar nu se poate, iarăşi, trece cu vederea cel puţin unul: teracotele familiei Della Robbia, în factura cărora această armonie între chenar şi centru, duce procesul pînă la procedeu esenţial şi pînă la consacrare.

Arta literaturii nu se putea sustrage legii şi nu s-a sustras, ca nici una din toate artele pe care le-a practicat Renaşterea.

Sub acelaşi impuls, instinctiv la un popor care nici altfel nu s-a putut lipsi de clasicism în vreun moment al existenţei sale, confuza şi romanţioasa „materie epică" medievală franceză, se va reorganiza în Italia tocmai în primul secol al Renaşterii, după normele celei mai perfecte simetrii. Iată o dovadă: în toate poemele epice (şi vor fi curînd atîtea!) care au îmbogăţit cu un neîntrecut succes noua literatură italiană, eroii nu vor fi luaţi la întîmplare, ci vor aparţine uneia din cele două „familii" de eroi antagonişti: adică eroii buni, Paladinii lui Carol cel Mare, cu popularul Rinaldo în frunte; şi, opusă lor, „familia" celor „răi", adică a Maganzesilor.

Chiar şi *Orlando Furioso,* poema lui Ariosto şi capodopera literară a Renaşterii, care prin de-

finiţie ar fi părut menită să contrazică legea armoniei, deoarece conţinea „atîtea poeme într-o poemă", cîte sînt episoadele şi cîţi sînt eroii, chiar şi această operă a fost totuşi astfel organizată, încît procedeul suprapunerii episoadelor să fie doar un mijloc de expresie, nu un scop. Iar împotriva tuturor aparenţelor, eroul este protagonistul, Orlando, care conduce de fapt acţiunea.

„Ori de cîte ori ne depărtăm de figura şi de întîmplările lui Orlando — a observat cu dreptate Agostino Barolo într-o foarte inteligentă interpretare a poemei lui Ariosto[19] — poema pierde mare parte din interesul său, dispare în mod oţios în meandrele unei fantezii care se stinge şi care se reaprinde numai cînd reintră în focarul său. *Orlando Furioso* este cu adevărat poema lui Orlando, nu a lui Ruggero, sau a lui Astolfo, sau a altora; deoarece, aceste figuri, care ar părea centrale şi dominante, comparate cu figura lui Orlando, ne apar cum sînt în realitate, adică figuri complimentare.

Luate în sine, ele ne spun destul de puţin."

Acest principiu de simetrie se va menţine de-a lungul întregii Renaşteri, drept un element definitiv, consacrat în tehnica acestui înfloritor gen al epopeii cavalereşti, tipic italiană şi tot atît de tipic rinascimentală.

Examinînd însă cazul literaturii italiene sub acest raport, se poate ajunge şi la concluzia că legile consfinţite în arta poetică a secolului al XV-lea au fost de fapt aplicate cu mult înainte, spre a asigura realizările cele mai impresionante ale acestei literaturi, încă de la începuturile ei. Căci literar, se poate vorbi de o Renaştere în Italia, cu cel puţin un secol mai înainte de Renaşterea umanistă, sau de Renaşterea artelor plastice.

Nu oare sub imperiul aceleiaşi necesităţi înnăscute de simetrie, complicată, bineînţeles, şi cu formele metrice voit savante ale artei poetice medievale, un poet ca Petrarca îşi va „simetriza" rimele sextinelor sale? (De exemplu, cea atît de complicată ca schemă metrică, dar atît de simplă şi de

impresionantă ca rezultate poetice, care începe cu versul *A qualunque animale*).

Şi nu sub imperiul aceleiaşi necesităţi, însuşi Dante, construind *Divina Commedia*, a făcut din legea simetriei legea statică a edificiului său, cu adevărat unic şi ca arhitectură?

Dacă s-ar lega, rimă de rimă şi aluzie de aluzie, toate corespondenţele din vastul edificiu al *Divinei Comedii*, s-ar putea descoperi un aspect ascuns, cabalistic de ascuns, al simetriilor magicului poem.

Deşi descoperirea aceasta poate fi abia în curs, ea este din ce în ce mai evidentă pentru cel care o declară.

Divina Commedia îi are tot mai mult şi drept o impozantă catedrală, în interiorul căreia constructorul pare a fi avut răbdarea şi abilitatea să lege, între ele, de la unul la altul, miile de ornamente, din cupolă, din tavane, de pe capiteluri, de pe ziduri, pînă jos, fără să încurce firele, ci dimpotrivă, unind prin ele, cu o îndemînare cu adevărat supraomenească (de aceea cartea era să fie doar arsă pe rug) între ele, elementele structural necesare compensaţiilor simetrice.

În proporţii reduse (dar aceasta nu interesează) procedeul se regăseşte la Petrarca, poetul mult mai puţin înclinat spre simbolistica medievală prin însăşi natura lirică erotică, nu didactic-alegorică, a operei lui Dante, pe care o confirmă poeziile sale constant.

Dar iată cazul amintitei „sextine" a lui Petrarca, denumită, după începutul primului vers, *A qualunque animale*, se subliniază îndeosebi cuvîntul „animale" şi, în paralel cu aceasta, în „sextina" *Non ha tanti animali*, cuvîntul „animale" revine deci.

Fiind vorba de forma metrică denumită sextină, adică o compoziţie alcătuită din strofe de şase versuri, conform tehnicii unei asemeni compoziţii, fiecare vers se va termina cu un cuvînt care va reveni simetric în celelalte strofe.

Iată, de exemplu, finalele din *A qualunque animale* (*A*) şi cele din a doua sextină (*B*), puse în
325 paralelă: Cuvîntului *terra* din *A* îi corespunde

onde (valuri) în *B;* unui *sole* din *A,* îi corespunde *luna* în *B; giorno* în *A, notte* în *B; stelle* în *A, boschi* în *B; selva* în *A* (compensat prin *boschi*), *piaggia* în *B; l'alba* în *A, la sera* în *B,* etc.

Simetrie, aşadar, şi antagonism întrucît antiteza este un foarte apreciat procedeu stilistic în toată arta poetică a vremii, el regăsindu-se frecvent întrebuinţat de Dante şi de alţi poeţi minori, ca Cecco Angiolieri, sau de ceilalţi „rimatori" toscani, pînă la trubadurii Proveţei.

Procedeul acesta antitetic s-a perpetuat în schimb pînă tîrziu şi s-a generalizat la toate artele. Căci ne gîndim mai ales la mormintele lui Michelangelo din San Lorenzo, cu *Amurgul* şi *Zorile,* cu *Ziua* şi *Noaptea,* cu *Războinicul* şi *Gînditorul.*

Ne gîndim chiar şi la direcţia axelor care subliniază elementele acestea de trilogie simetrică şi care se ascut în triunghi, ca şi faţadele bisericilor cu trei nave: cele două statui funerare, din dreapta şi din stînga, pe jumătate culcate, formează laturile ascendente ale triunghiului, care se defineşte sus prin figura personajului comemorat de sculptor.

Revenind însă la Dante şi la Petrarca, putem conveni că respectarea acestei legi, cu o convingere nemaiîntîlnită la alţi creatori de artă, le asigură intrarea, de-a dreptul, în nobila familie de artişti ai Renaşterii. Ea li se potriveşte în mare (concepţia şi liniile de desfăşurare) ca şi în mic (metafore sau rime).

Iată în ce fel coboară treptele academiei „Şcoli din Atena", împreună, ca în fresca lui Rafael, cei mai feluriţi ca provenienţă reprezentanţi ai spiritualităţii şi ai artelor: înfrăţindu-i în gînd şi în operă acest mare şi nobil ideal, care a fost ascultarea faţă de aceeaşi supremă lege.

Dar, fiind vorba de literatura Renaşterii, e bine să nu limităm exemplificarea la cazul producţiei epice. Căci în acelaşi spirit şi cu aceeaşi valabilitate, se poate evoca, deopotrivă, cazul poeziei lirice.

Culegerea de versuri italiene, nu latine, a lui Matteo Maria Boiardo, constituie unul din cele

mai poetice *canzoniere* ale Renașterii, caracterizîndu-se printr-o excepțională sinceritate de inspirație și printr-o atmosferă de admirabilă armonie[20].

Dar se constată în această culegere de versuri și un simț deosebit de organizare simetrică a întregului material, în vederea supunerii instinctive la aceeași lege comună, care poate reaminti procedeul lui Dante, atunci cînd acesta a dat formă definitivă unor opere ca *Vita Nuova* și *Il Convivio*. Pe acestea ne place a le indica aici drept opere precursoare, ascultînd la rîndu-le, atunci cînd au fost „organizate" din material cronologic disparat, de aceeași nevoie de sistematizare, conform unor anumite linii de desfășurare mai dinainte prevăzute, în jocul lor de armonie constructivă. Asemenea opere precursoare pot constitui, dacă nu momente cu valoare de absolută întîietate, în orice caz coincidențele foarte sugestive ale aceluiași procedeu. Căci de la Dante la Boiardo și mai departe, diferitele „compoziții" lirice nu au fost prezentate de autorii lor în chip amorf și la întîmplare; ci organizat, potrivit unui plan de prezentare organică, unitară, care le distinge în restul producției lirice.

Același fusese dealtfel cazul lui Petrarca și al *Canzonierului* său.

Îndemnul va fi venit inițial de la provensali; dar italienii l-au generalizat și l-au impus cu cel mai durabil succes. Căci iată, după aproape două secole de aplicare constantă a procedeului, cazul lui Boiardo, autor al unei admirabile culegeri de versuri (calificativul se referă la calitatea poeziilor în sine). Versurile acestui poet al curții din Ferrara sînt orînduite, într-adevăr, în trei „cărți", fiecare conținînd cîte cincizeci de sonete și cîte zece compoziții în metru variat, dar alternînd cu sonetele conform unor anumite „simetrii". Iar versurile în sine, mergînd de la formă la armonia interioară, dovedesc un conținut bine precizat și o expresie formală adecuată, revelatoare pentru „o minte dornică de construcții regulate și bine echilibrate", precum a fost aceea a lui Boiardo, au-

tor și al poemei cavalerești *Orlando Innamorato*, în care i s-a înfățișat, aproape drept celui dintîi, problema organizării, pe bază de artă conștientă, a complexei „materii epice" medievale. Deoarece față de opera „cîntăreților" epici anonimi ai secolelor anterioare și chiar față de Pulci, primul italian care, la începutul Renașterii, a încercat aceeași trecere a „materiei epice" pseudo-populare în rîndul operelor de „artă cultă", Boiardo, „cu o severă conștiință de artist, lucrează potrivit unui plan mai dinainte stabilit, pe care-l colorează apoi cu o studiată continuitate și cu un savant echilibru al părților"[21].

Să nu pară însă cu totul izolat exemplul oferit de opera acestor mari poeți. Căci multe altele pot fi momentele liricii italiene din Quattrocento și foarte variate formele sub care se manifestă, generalizată, aceeași tendință, consfințită drept normă. Se notează astfel, ca un alt exemplu din atîtea și cu totul întîmplător față de primul[22], că în producția — atît de celebră și mult imitată de contemporani — a unui poet ca Serafino Aquilano, abundă sonetele și *gli strambotti*. Printre acestea se găsesc unele în care toate versurile încep cu același cuvînt și același cuvînt revine în toate versurile, la un anumit loc fix.

O asemenea materializare a simțului de armonie interioară (o practicase, după cum s-a văzut, însuși Petrarca) nu putea să ducă decît la mecanizarea procedeelor tehnice, corespunzătoare cu decadența adevăratei arte clasice. Nu vom urmări deci fenomenul în toate consecințele lui, întrucît intenția ne este a-i verifica prezența în celelalte aspecte ale vieții italiene din secolul al XV-lea, atunci cînd s-a manifestat autentic și nedeformat.

Vom deplasa deci investigația spre școala umanistă, în sensul cel mai pedagogic și didactic al cuvîntului, și vom constata că aceasta, prin maeștri ca Barzizza, sau ca însuși Guarino Guarini, a luat asupră-și răspunderea dezvoltării simțului de „compoziție", în sens literar, sub auspiciile unor modele ca Cicero sau Quintilian.

Scanned with OKEN Scanner

Așa se va dezvolta, prin școala umanistă, cea atît de universal renumită și urmată, același simț, în toate direcțiile; ea va deveni normă valabilă pentru întreaga intelectualitate a Renașterii.

Școala Renașterii a fost aceea care a luat asupră-și înfăptuirea celui mai radical program al lumii noi: emanciparea individualității umane și apoi, înlăuntrul ei, armonizarea sufletească; armonizarea individualității astfel realizată cu lumea din afară și, în sfîrșit, dacă ar fi fost cu putință, armonizarea realităților pămîntești cu cele divine. „Prin darurile și pasiunile sale — constată Burckhardt[23] — italianul Renașterii a devenit cel mai de seamă reprezentant al tuturor înălțimilor și al tuturor abisurilor vremii sale. Alături de cea mai profundă conrupție, s-a dezvoltat cea mai nobilă armonie a personalității și o artă glorioasă, care a exaltat viața individuală pînă la o culme pe care n-au putut sau n-au voit să ajungă nici antichitatea, nici evul mediu."

Printr-o reîntoarcere la Aristotel, clasicul Pontano (deși poet, el n-a înțeles să se abată de la regula preocupărilor filozofice și morale, generală pe timpul său) a preconizat asigurarea fericirii umane, prin fixarea individului, cît mai statornică, pe linia unei drepte *mediocritas*, între firea sa și mediul ce-l înconjoară, în ceea ce privește gîndul și faptele pe care le-ar săvîrși în viață[24]. „Virtutea", pentru un spirit ca Pontano, era deci un *quid medium*, între două extreme.

Văd în această echilibrare a valorilor morale „între cele două extreme", o fixare în aceeași poziție față de problema simetriei, pe care o constatăm astfel identică, atît în lumea valorilor plastice sau materiale, cît și în a celor morale.

În tratatul său *Despre voluptate*, Lorenzo Valla prezenta, sub forma unui dialog, cele trei „doctrine", sau, mai bine zis, cele trei feluri de-a concepe fericirea: stoicismul, epicureismul și calea de mijloc.

Fiecare punct de vedere este susținut de un alt interlocutor contemporan (Leonardo Bruni — stoicismul; Panormita — epicureismul; Nicollò Nic-

coli — calea de mijloc); iar în tendința de împăcare a celor două extreme se identifică iarăși aceeași nevoie de echilibrare armonizatoare a tuturor valorilor morale.

Chiar originalitatea operei lui Valla, după P. Arcari, ar sta tocmai în această tendință.

Nu avem, așadar, a face cu un aspect periferic și întîmplător.

Se notează apoi că, după cele susținute în acest dialog de Panormita, de fapt tot Valla este, „atît plăcerea, cît și «onestitatea» apar drept indispensabile vieții, nici nu există opoziție între plăcerile corpului și cele ale spiritului. În armonia lor stă de fapt cel mai mare bine al omului și al vieții lui".

Din lumea postulatelor se va trece curînd la aceea a realizărilor și în acest din urmă domeniu al valorilor morale. Se va ajunge astfel la cunoscutele „exemplare" umane, din nou modelate în tiparele Renașterii, care, fiind opera unor exponenți sau artiști ai aceleiași ideologii, nu vor desconsidera simțul și legea armoniei.

Întruchiparea „exemplară" a unui asemenea om, format la convingerea necesității de realizare, printr-o armonie cît mai desăvîrșită între gest și suflet, între pornire și cuget, poate să apară Girolamo Savonarola, teribilul reformator al Florenței. Căci marea-i conștiință morală „a contopit într-o perfectă armonie interioritatea-i profundă, cu existența lui exterioară"[25].

Dealtfel, același Savonarola ținuse odată să facă următoarea declarație, cu privire la valoarea morală pe care o putea avea armonia realizată artistic sau muzical, pentru desăvîrșirea etică a sufletului: „... Deoarece sufletul nostru se delectează nespus de mult cu cîntările și armoniile, cei antici au găsit măsura versului, pentru ca prin asemenea mijloace, oamenii să fie mai ușor îndemnați spre virtute"[26].

Așa fiind, chiar și în cele mai intime aspecte ale vieții din noua vreme a Renașterii, se va pu-

tea recunoaşte, treptat, tendinţa de armonizare a tuturor forţelor sufleteşti. Iată, astfel, cerinţele unui doctrinar al vieţii de familie, precum a fost, de la început, Francesco Patrizi. În calitatea-i de adept al lui Quintilian, Patrizi a preconizat, printre cele mai semnificative precepte, moderaţia şi armonia, drept fundamentul necesar al unei bune înjghebări a vieţii familiare.

Impresionează, desigur, cu atîta mai mult regăsirea acestui ideal printre postulatele unei pedagogii a bunului simţ, ca aceea a lui Patrizi, cu cît în felul acesta se verifică universalizarea, prin toate pretenţiile şi convingerile, a nevoii de armonie. Căci un asemenea precept era întru totul conform cu idealul umanismului desăvîrşit[27].

După mărturia lui Cristoforo Landino (dată în introducerea la *Disputationes Camaldulenses*), Lorenzo Magnificul nu era de părere ca omul, în năzuinţa-i către perfecţie, să cultive în primul rînd intelectul, stînd cît mai sus faţă de preocupările „de rînd"; deoarece genialul exponent al Renaşterii florentine preconiza acelaşi acord armonios între viaţa activă şi cea contemplativă[28].

„Sufletul" şi „realitatea" îi apăreau unui spirit înalt ca Fr. Guicciardini, nu ca doi termeni în contrast, ci trăind într-un „senin echilibru"[29].

„Frumuseţea corpului — spunea odată Marsilio Ficino — nu constă în umbra materială, ci în lumină şi formă; nu în masa întunecată a corpului, ci într-o proporţie lucidă; nu în trîndava greutate a cărnii acesteia, ci în număr şi în măsură."

Îndrumarea spiritualistă a Renaşterii, departe de a contrazice constatările de pînă acum, le confirmă deci; nu numai, dar le şi dă întărirea cea mai semnificativă, prin valoarea pe care o avea filozofia faţă de celelalte manifestări.

Academia platoniciană de la Florenţa s-a distins şi ea prin concepţiile curente despre un univers construit în mod gradat, armonios, simetric, simfonic, succesiv, împresurat într-o atmosferă de idealism transcendental, al cărui centru era ocupat de sufletul omenesc, ocîrmuit de legile iubirii

cosmice şi a cărei supremă aspiraţie rămînea divinitatea[30].

Din acest punct de vedere, se poate stabili cu destulă uşurinţă identitatea programului spiritual al acestei academii filozofice, cu programul pe care Dante, de exemplu, în afară bineînţeles de Platon, şi l-a însuşit cu cel puţin un secol mai devreme, dar în care, atît idealismul, cît şi acel deosebit simţ al armoniei şi al perfectei simetrii, constituiau cele mai nobile năzuinţi şi cele mai impresionante realizări.

Datorită aceleiaşi instinctive şi conştiente ascultări faţă de legea armoniei, atît Marsilio Ficino, cît şi prietenul său Pico della Mirandola au căutat, ajutaţi de auspiciile unor protectori înţelegători ca bătrînul Cosimo, sau ca tînărul Lorenzo, să-l împace pe Aristotel al evului mediu cu Platon al lor, oamenii cei noi. Dar în afară de această tendinţă de reconciliere a două sisteme de gîndire, din aceeaşi convingere a pornit şi tendinţa de armonizare a diferitelor îndeletniciri speculative, sau a diferitelor profesiuni de credinţă. Astfel, potrivit părerilor lui Pico della Mirandola, cele mai disparate convingeri filozofice, ca şi cele mai felurite atitudini spirituale, se puteau împăca printr-un acord perfect, chiar atunci cînd era vorba de provenienţe cu totul disparate, ca magia, aritmetica, Platon, creştinismul, kabala sau evangheliile[31].

Deoarece în Renaştere care, din punct de vedere spiritualist, trebuie înţeleasă tot mai mult drept „un nou echilibru ce se stabileşte între credinţa în sine şi credinţa în Dumnezeu“[32], atitudinea gînditorului german (dar umanist italian, ca formaţie), Paracelsus, trebuie, desigur, să conteze.

El l-a îndumnezeit pe om şi a pus în slujba magiei ştiinţele pozitive (pe care de fapt le-a creat), ajungînd la constatarea că microcosmosul uman este perfect, ca şi macrocosmosul universal.

Apoi: nu aştrii acestui macrocosmos exercită marea influenţă asupra destinului omenesc, ci aştrii care stau închişi în însăşi fiinţa omului, alcătuind „corpul lui spiritual“.

Această poziţie a lui Paracelsus se dovedeşte a fi opusă întregii astrologii vechi şi a vremurilor sale.

„Cerul lăuntric — spuse el — cu planetele sale, acelea acţionează asupra destinului. Cerul din afară îl dovedeşte şi îl vesteşte pe cel lăuntric." Sau: „Constelaţia lăuntrică a omului este în continuă relaţie cu cea din afară"; între ele există un constant raport de schimb, chiar o luptă pentru preponderenţă. De aici două feluri de oameni: cei bestiali, determinaţi din afară, şi cei raţionali, de stelele lăuntrice, care „trăiesc inspiraţi de spiritul firmamentului lor lăuntric" şi domină cerul.

Aşa a pus Paracelsus bazele unei noi discipline: astrosofia[33].

Iar noi distingem în această luptă, indicată de el, între cele două „firmamente", verificarea aceleiaşi legi a mult aşteptatei armonizări lăuntrice.

Dar legea, susţinută de principiul paracelsian, poate avea pentru noi aplicaţii mult mai generale şi în lumea valorilor de artă.

Simţul armoniilor simetrice ne apare înnăscut şi natural omului în aşa măsură, încît el simte deopotrivă, cu braţele întinse, în ce fel trebuie să se compenseze cît ţine în dreapta cu cît ţine în stînga, spre a nu resimţi dezechilibrarea care dezarticulează şi oboseşte inegal braţul.

De aici, naturala reprezentare a crucii, prin crucificare şi crucifix.

De aici tripticul în arta gotică.

De aici faţadele bisericilor romanice, cu cele trei nave.

De aici trilogia.

De aici *Divina Comedie* şi toate celelalte trinităţi.

Căci în însăşi sfînta treime se află la urma urmelor justificarea mistică a unei asemenea legi, de universală statică şi de omenească echilibrare.

Prin convingerile amintitului Paracelsus, o atare mistică supunere faţă de obsedanta trinitate se va perpetua şi în lumea valorilor „ştiinţifice" ale experimentalilor.

Într-adevăr, compunînd şi descompunînd în retortele sale de alchimist cele mai variate corpuri din natură, Paracelsus va ajunge la constatarea că „orice lucru, însufleţit sau neînsufleţit, este alcătuit din trei substanţe, care nu se mai pot separa". „Cele trei — spunea el — trebuie să stea, unul ca celelalte, fiecare exercitînd funcţia care-i este proprie, dar alcătuind laolaltă lumea lucrurilor." Aceste „trei substanţe pure", din care este clădit universul, erau: Mercurius (adică „spiritul"); Sulfur (adică „sufletul") şi Sal („corpul").

În felul acesta s-a putut ajunge, desigur, la rezultatele spirituale pe care Papini le-a definit, nu de mult, prin formula: „Renaşterea este armonie, reunire, conciliaţiune, unitate. Dionisos pus în slujba lui Isus; Roma cezariană pregătire pentru Roma sfîntului Petru; Edenul realizat prin mijlocirea Parnasului"[34].

Marea întreprindere a gînditorului florentin Marsilio Ficino, acela care şi-a asumat întreaga răspundere a gîndirii noi în centrul Academiei neoplatonice de la Florenţa, a fost restabilirea echilibrului între simţ şi intelect, echilibru pe care-l stricaseră cu multe secole în urmă scolasticii, averroiştii, sau alexandriniştii lui Aristotel.

La această întreprindere epocală, Ficino şi l-a asociat pe Platon[35].

Aşadar: acelaşi simţ al armoniei şi în filozofia Renaşterii, care tindea la restabilirea unui echilibru.

Dante poate fi reamintit aici, pe linia plasticului, dar şi pe a spiritualităţii creştine, mai ales atunci cînd se adaugă următoarele amănunte despre sistemul lui Ficino, aşa cum poate fi el reconstituit pe baza operei sale capitale, adică *Theologia platonica seu de immortalitate animorum:* la fel cu toţi neoplatonicienii şi cu Gemisto Pleton (gînditorul grec, contemporan lui Ficino), acesta „pune la baza filozofiei sale existenţa unei scări a fiinţelor şi o urcă apoi treptat-treptat, printr-o serie de abstracţii, pe culmea cărora se află Dumnezeu". În Dumnezeu „se strîng ideile tuturor spe-

ciilor, se unifică multiplul, se conciliază contrariile". Sau, mai departe, vorbind despre concepţia iubirii: „Considerată în universalitatea ei, iubirea este dorinţa de frumuseţe; iar aceasta, la rîndu-i, este un *quid* incorporal, care rezultă „din corespondenţa a mai multe lucruri", în suflete, în materie, sau în sunete. Iubirea este „nodul perpetuu şi legătura luminii în părţile sale, neclintită susţinere şi statornic fundament al universalei înjghebări. Prin ea Dumnezeu, iubire infinită de-o infinită frumuseţe, răspîndeşte imaginea acestei frumuseţi în universul inteligent şi în universul sensibil".

Aşadar: unul din caracterele cele mai evidente ale Renaşterii — pentru Giovanni Papini, dar şi pentru concluziile acestui studiu al nostru[36] — este tendinţa ei pentru „totalitate şi pentru sinteză". „Prin Ficino ea a vrut să înfrăţească iar creştinismul cu platonismul; prin cardinalul Bessarione să împace Orientul cu Occidentul; prin Vittorino da Feltre a căutat ca, în orice caz, cultura corpului să însoţească educaţia spiritului, studiul clasicilor, meditaţiile şi ceremoniile creştine; în pictură a reunit omul cu natura; în sculptură a ştiut să întrunească perfecţia plastică a grecilor cu pathosul creştin şi a reuşit să împace, în viaţă, măcar în unele suflete, ceea ce era sănătos şi viril în păgînism, cu suverana caritate a creştinismului."

În această tendinţă ne place a vedea aceeaşi corespondenţă cu legea unificatoare a totalei armonizări, din a cărei identificare am făcut însuşi scopul acestui capitol al cărţii noastre.

În unanimă şi convinsă ascultare faţă de o lege atît de larg cuprinzătoare ca aceea a armoniei, a aflat Renaşterea cel mai fericit corectiv pentru un grav exces, care-i punea, de la început, în primejdie realizarea: excesul contrastelor.

Repetînd colectiv şi dintr-odată tinereţea omenirii, această Renaştere ar fi putut provoca cea mai anarhică descătuşare a latenţelor din om.

 În parte, a şi provocat-o.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea Renaşterea oferă contraste, aparent cu neputinţă de conciliat.

Ele au asigurat însă o nouă expansiune de vitalitate pe pămînt, dînd naştere în sufletul omului la acel joc de forţe antagoniste, care au determinat o nemaiîntîlnită exuberanţă vitală.

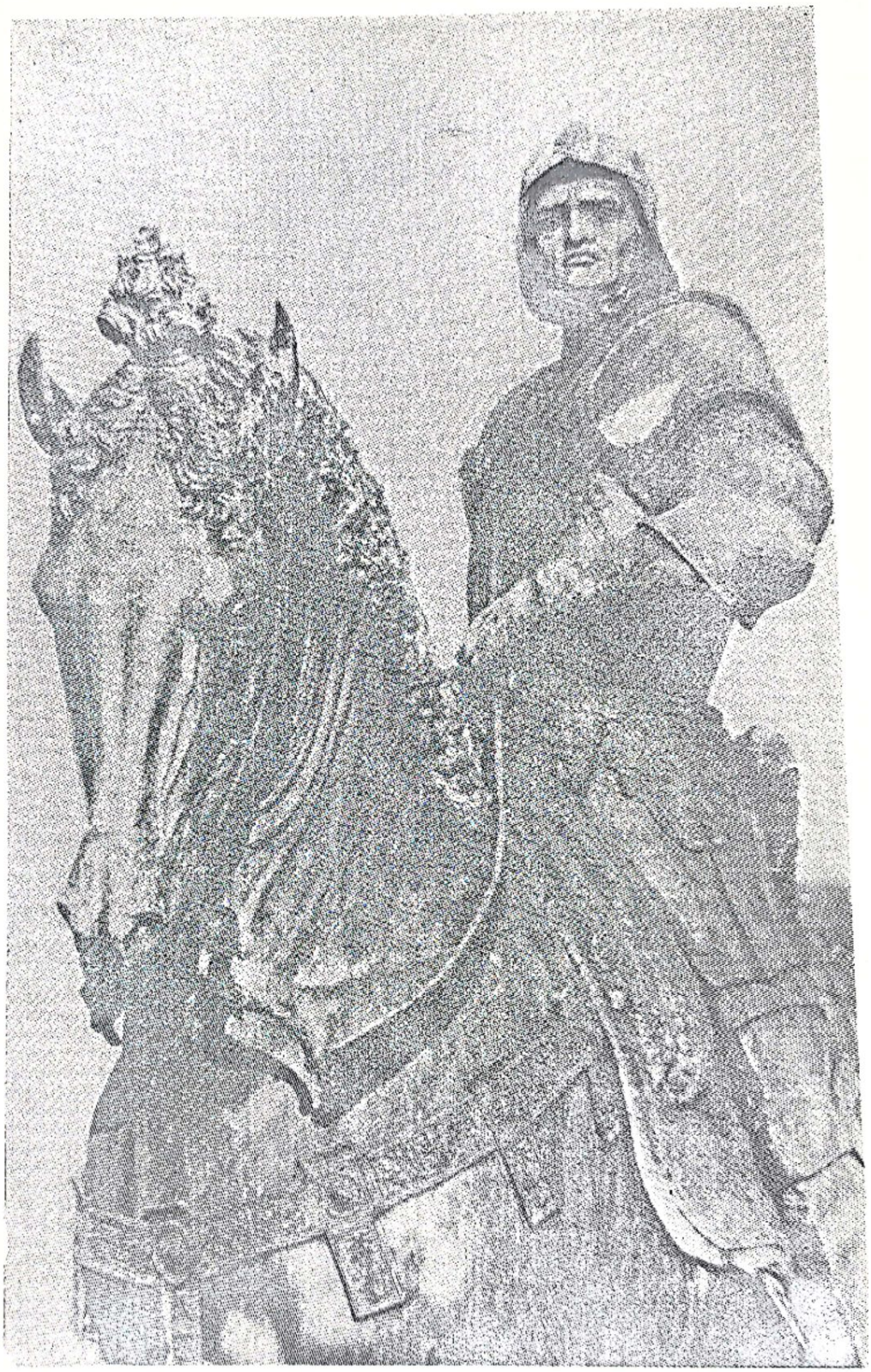
Volitiv şi afectiv, această tinereţe nouă i-a redat vieţii puterea şi entuziasmul de cuprindere a noi orizonturi.

În curînd, spaţiul geografic şi mai apoi cel cosmic vor fi cuceriri asigurate definitiv pentru om.

Intelectual, aceeaşi Renaştere a dat însă dovadă de-o maturitate care i-a asigurat o nouă cucerire: spiritul critic şi, drept urmare, cel ştiinţific, în locul primitivului empirism.

Peste tot ce ar fi putut rămîne în dezacord între forţele din lăuntrul său şi peste toate contrastele vieţii materiale, care-l solicitau în tot felul pe acest om încă dezorientat, el a avut fericirea să recunoască din timp supremaţia unei singure norme, a cărei valabilitate s-o presimtă instinctiv, dar s-o şi confirme prin autoritatea şi exemplul nediscutat al celor care-au consfinţit-o, drept normă clasică, în antichitate.

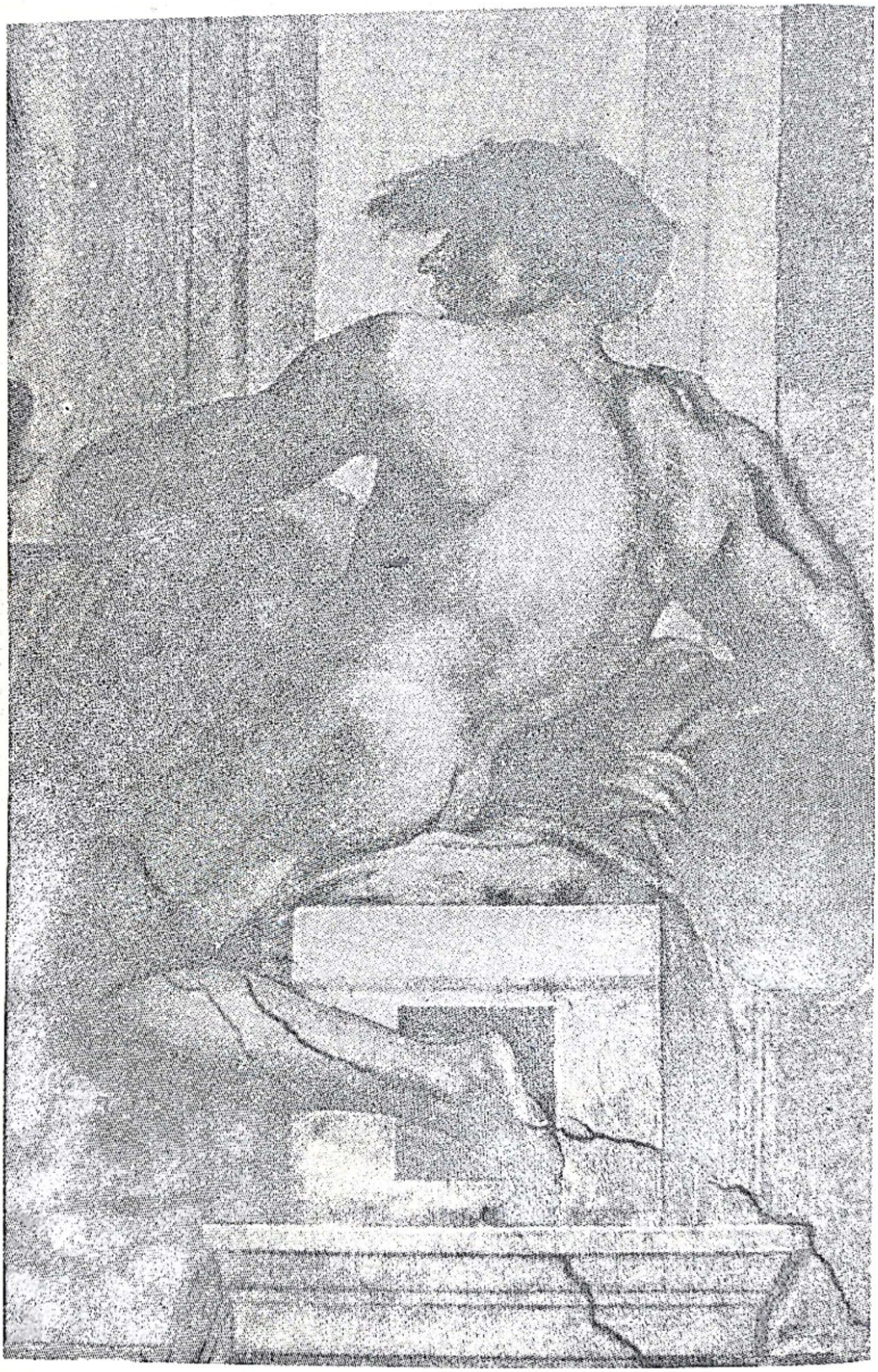
Scanned with OKEN Scanner



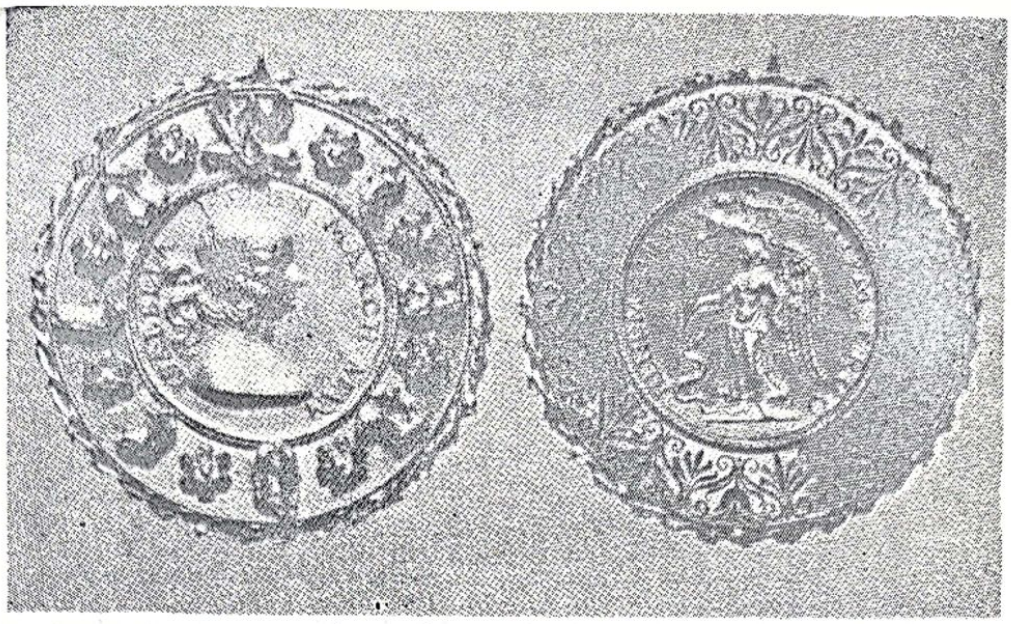
1. VERROCCHIO, *Statuia condotierului Colleoni*, Veneția.

Scanned with OKEN Scanner

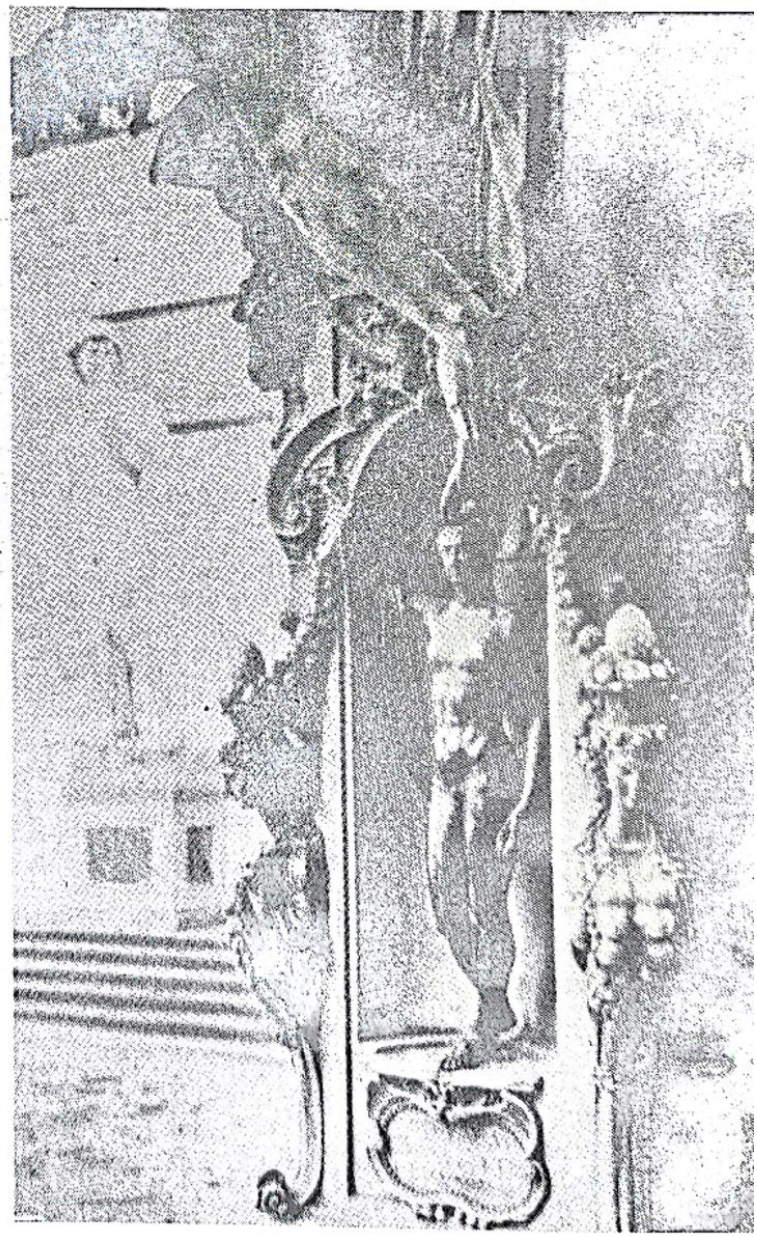
2. MICHELANGELO, *Capela Sixtină*, detaliu.



Scanned with OKEN Scanner



3. Giancristoforo ROMANO, *Medalia cu portretul Isabellei d'Este*, Muzeul din Viena.



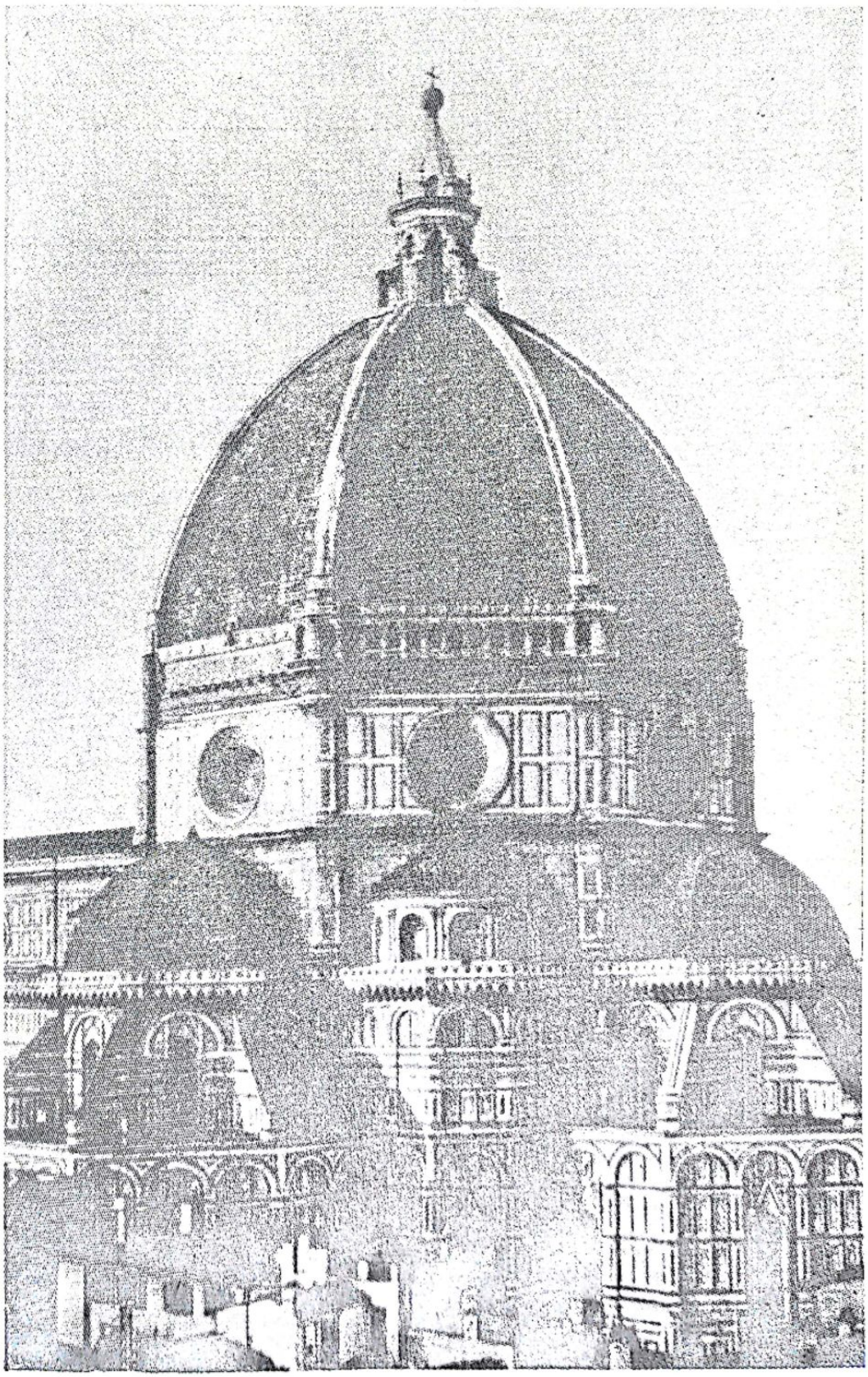
4. Benvenuto CELLINI, *Piedestalul statuiei lui Perseu.*

Scanned with OKEN Scanner

5. MANTEGNA, *Madona*, Muzeul Poldi-Pezzoli, Milano.

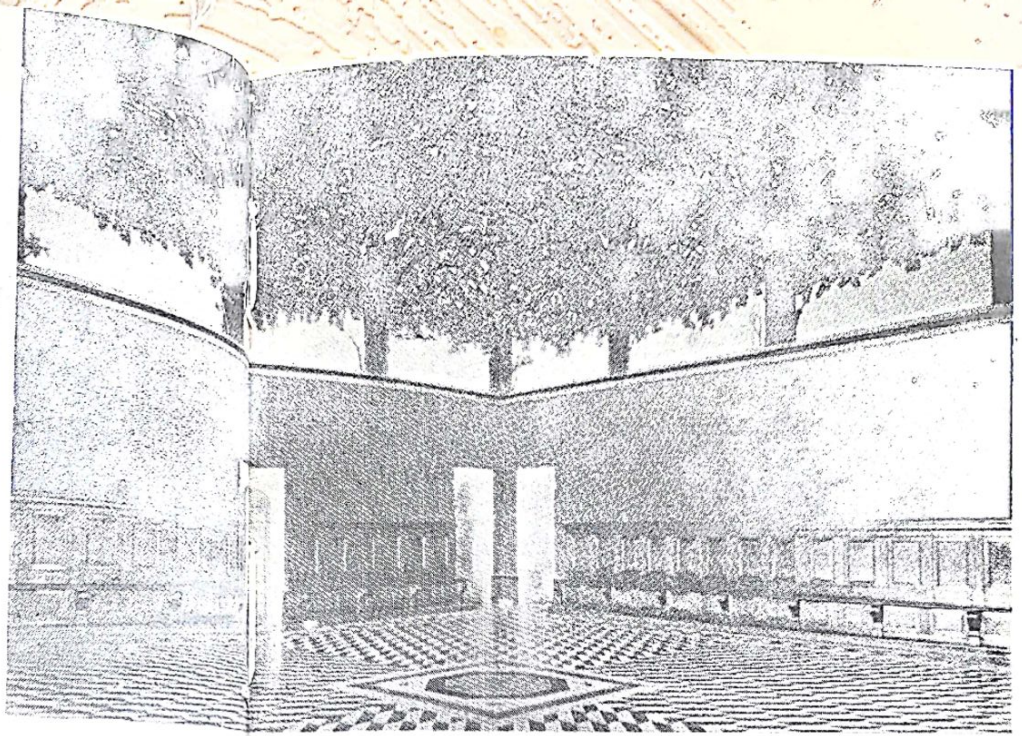
Scanned with OKEN Scanner

6. BRUNELLESCHI, *Cupola domului din Florența*

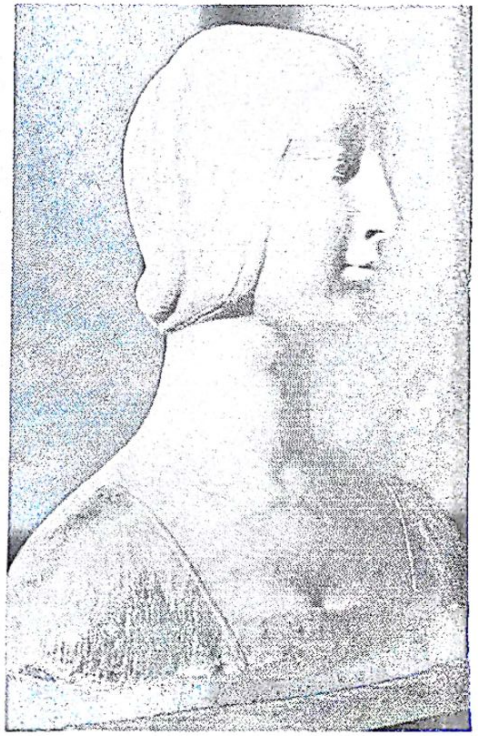


Scanned with OKEN Scanner

7. Școala veroneză, secolul al XV-lea. *Portretul Elisabetei di Montefeltro, ducesă de Uerbino.*



8. Leonardo DA VINCI, *Sală din castelul Sforcesco de la Milano.*

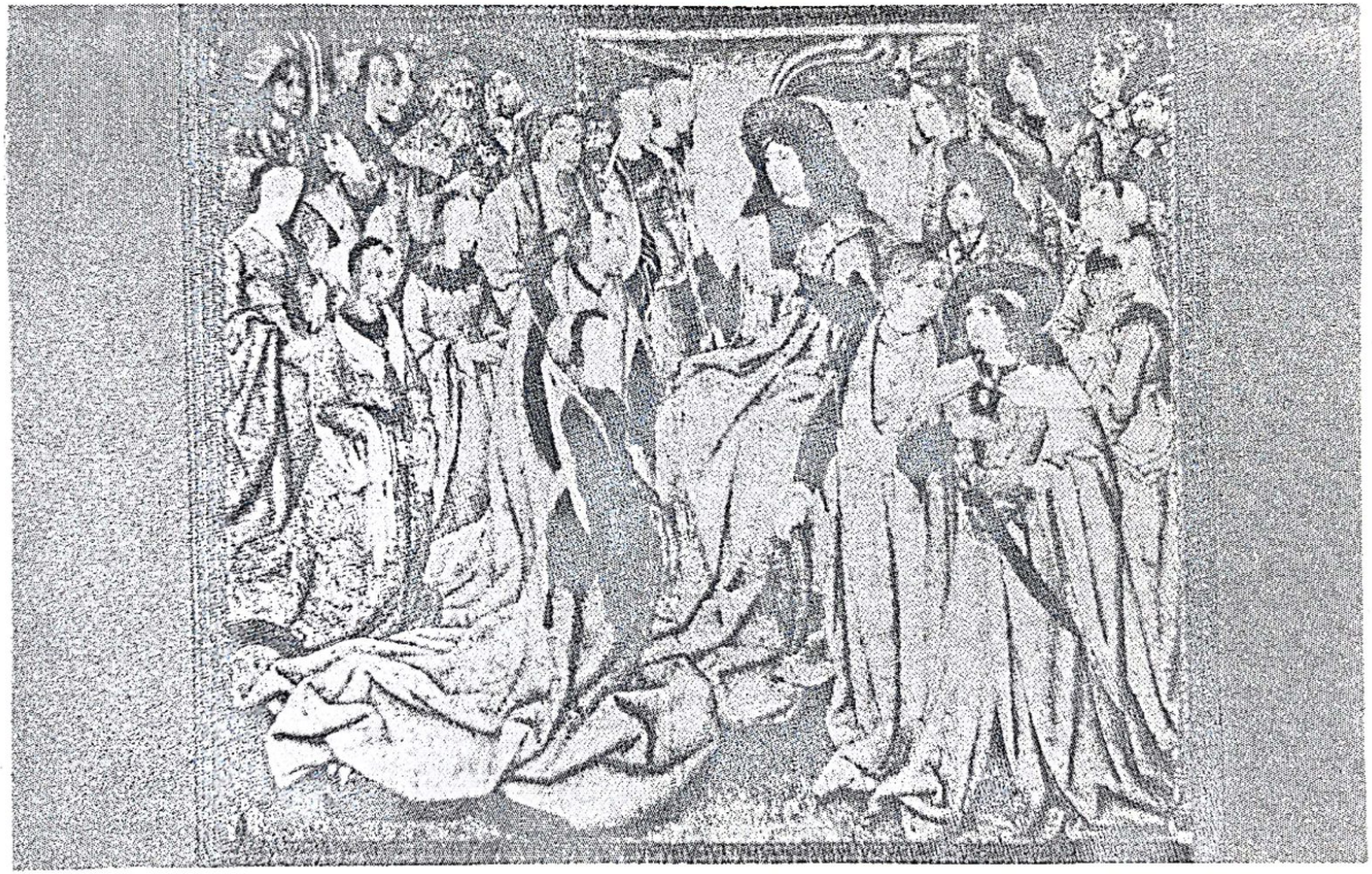


9. Francesco LAURANA, *Bustul infantei Eleonora de Aragon.* Muzeul Național din Palermo.

Scanned with OKEN Scanner

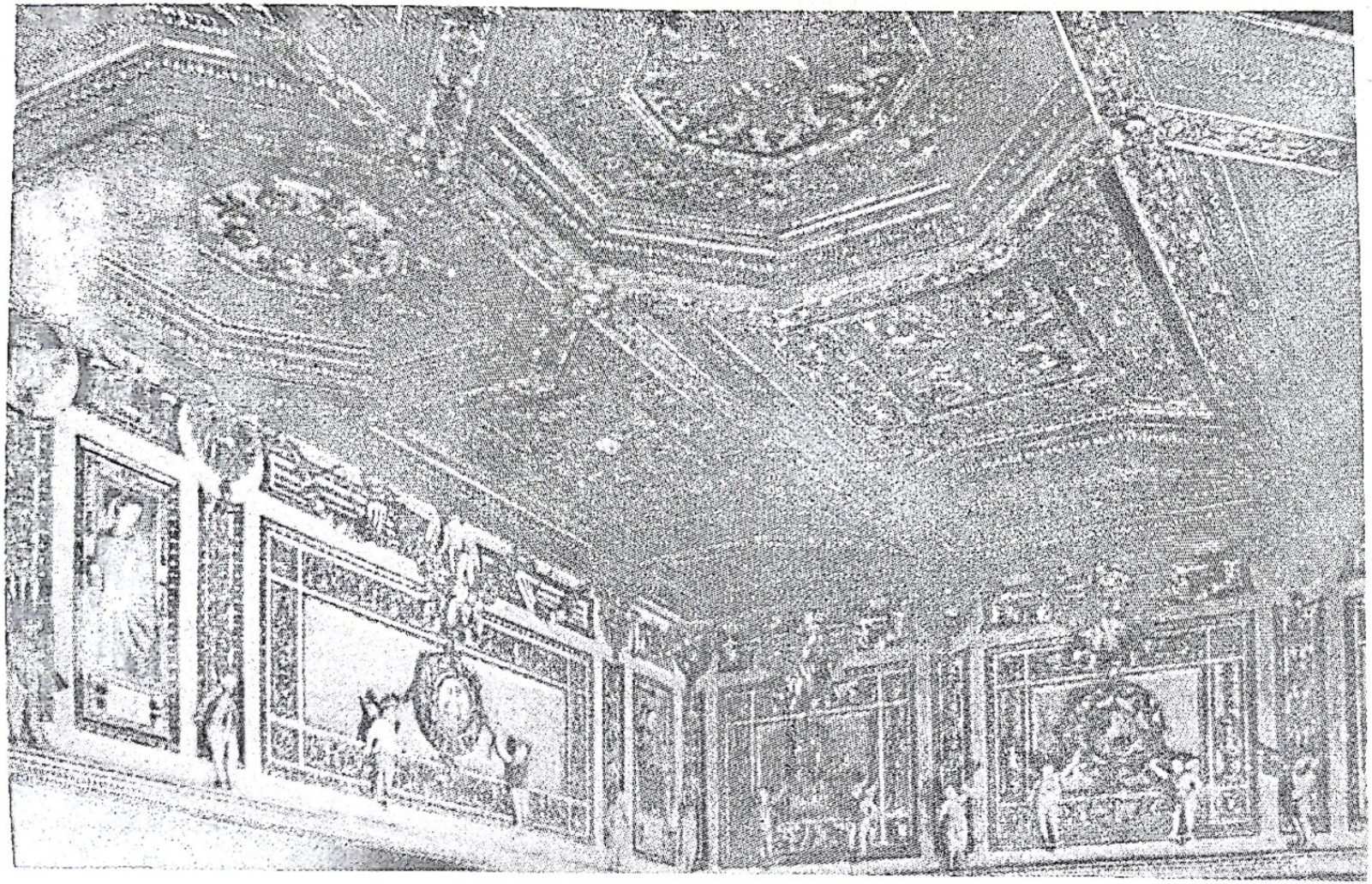
10. PINTURICCHIO, *Lucreția Borgia sub chipul Sfintei Ecaterina*, Vatican, Roma.

Scanned with OKEN Scanner



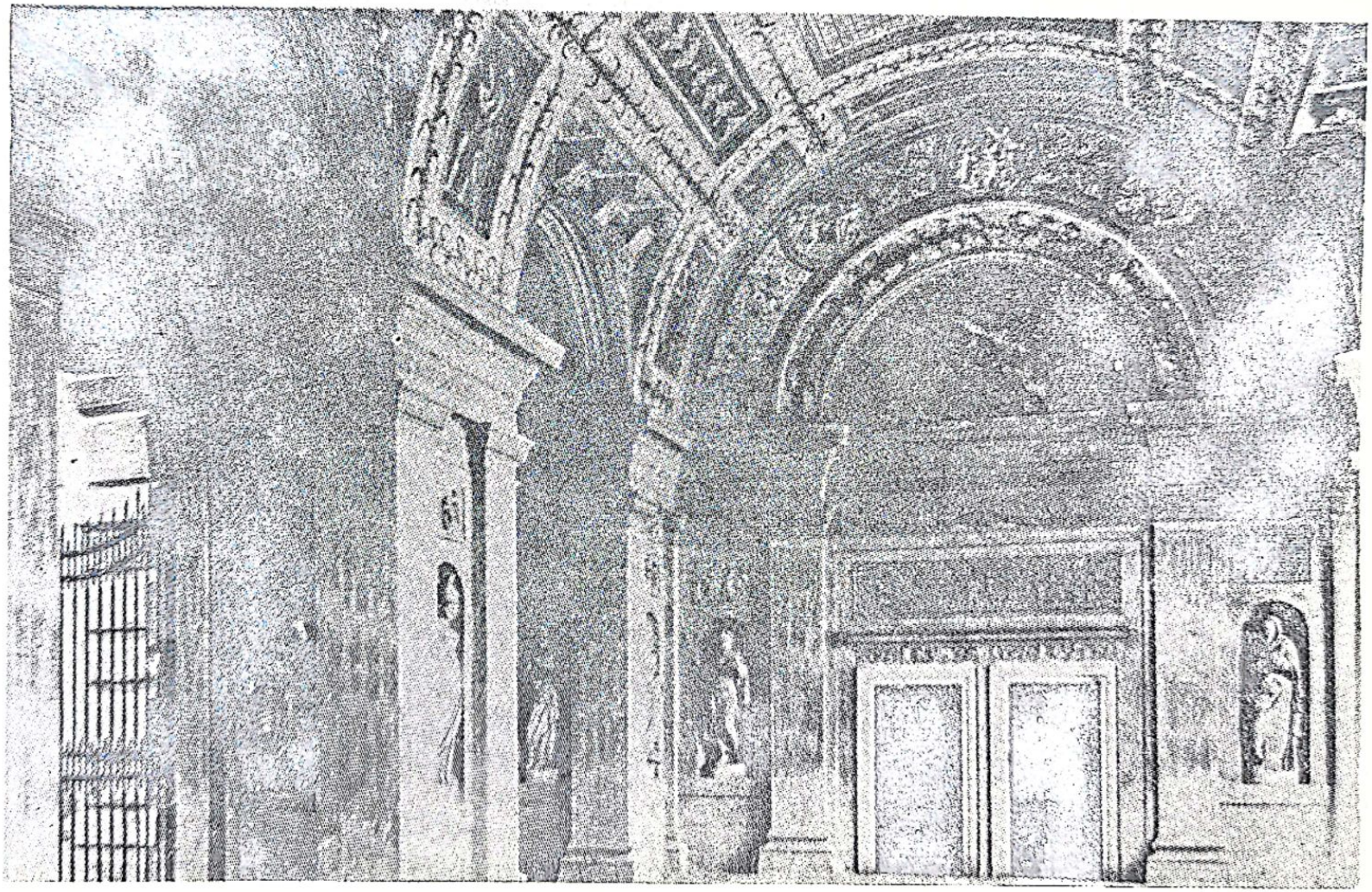
11. *Tapiserie flamandă din secolul al XV-lea cu reprezentarea reginei din Saba*, Muzeul Poldi-Pezzoli, Milano.

Scanned with OKEN Scanner



12. Domenico PARIS, Tavanul Vilei Schifanoia de la Ferrara.

Scanned with OKEN Scanner



13. Intrarea în palatul Del Té, Mantova.

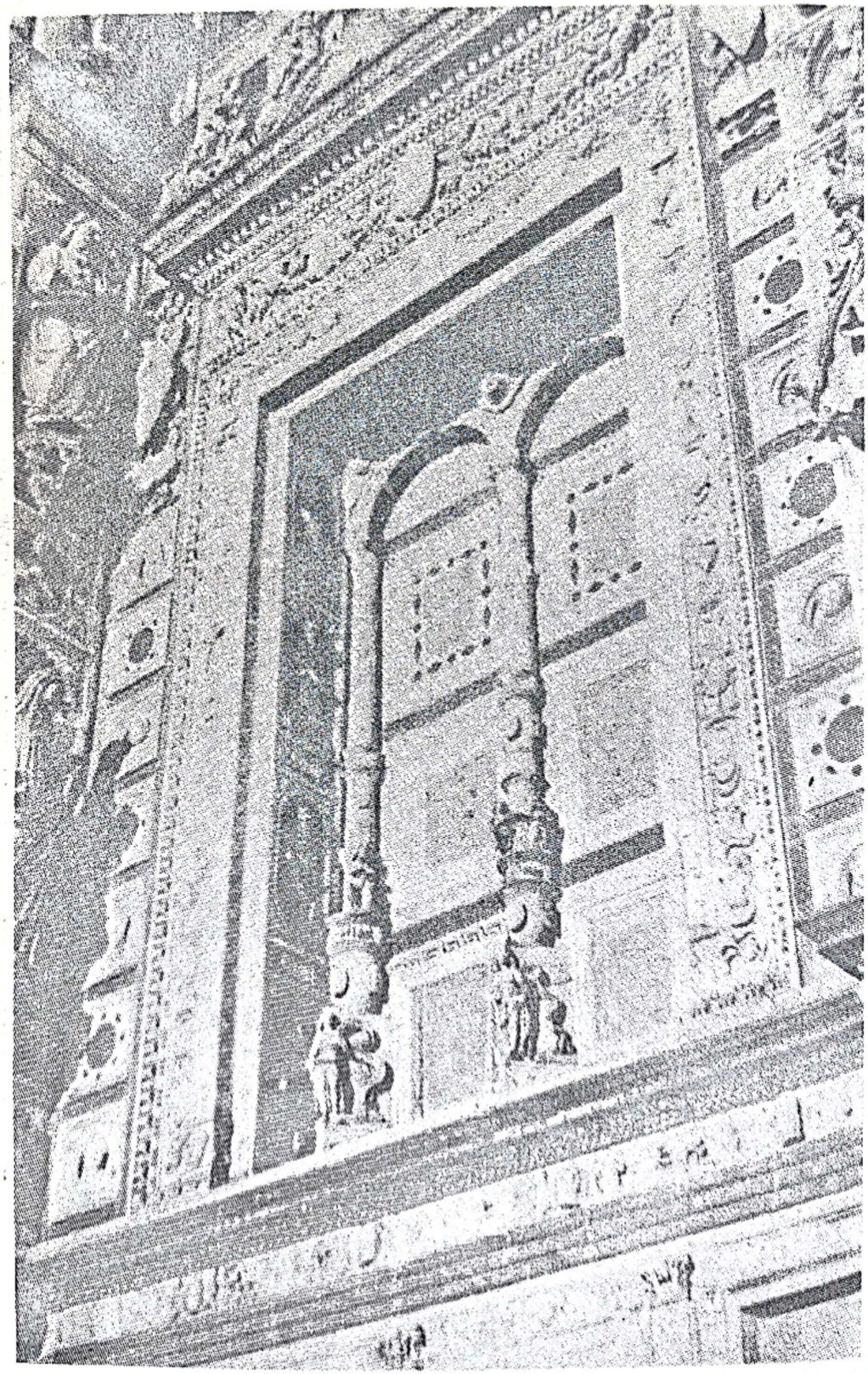
Scanned with OKEN Scanner

14. Andrea MANTEGNA in Sant Andrea, Mantova.

15. MICHELANGELO, *Sibilă* din Capela Sixtină.

Scanned with OKEN Scanner

16. Detalii de pe fațada mănăstirii Certosa din Pavia.



17. MICHELANGELO, *Potopul*, detaliu, Capela Sixtină, Vatican, Roma.

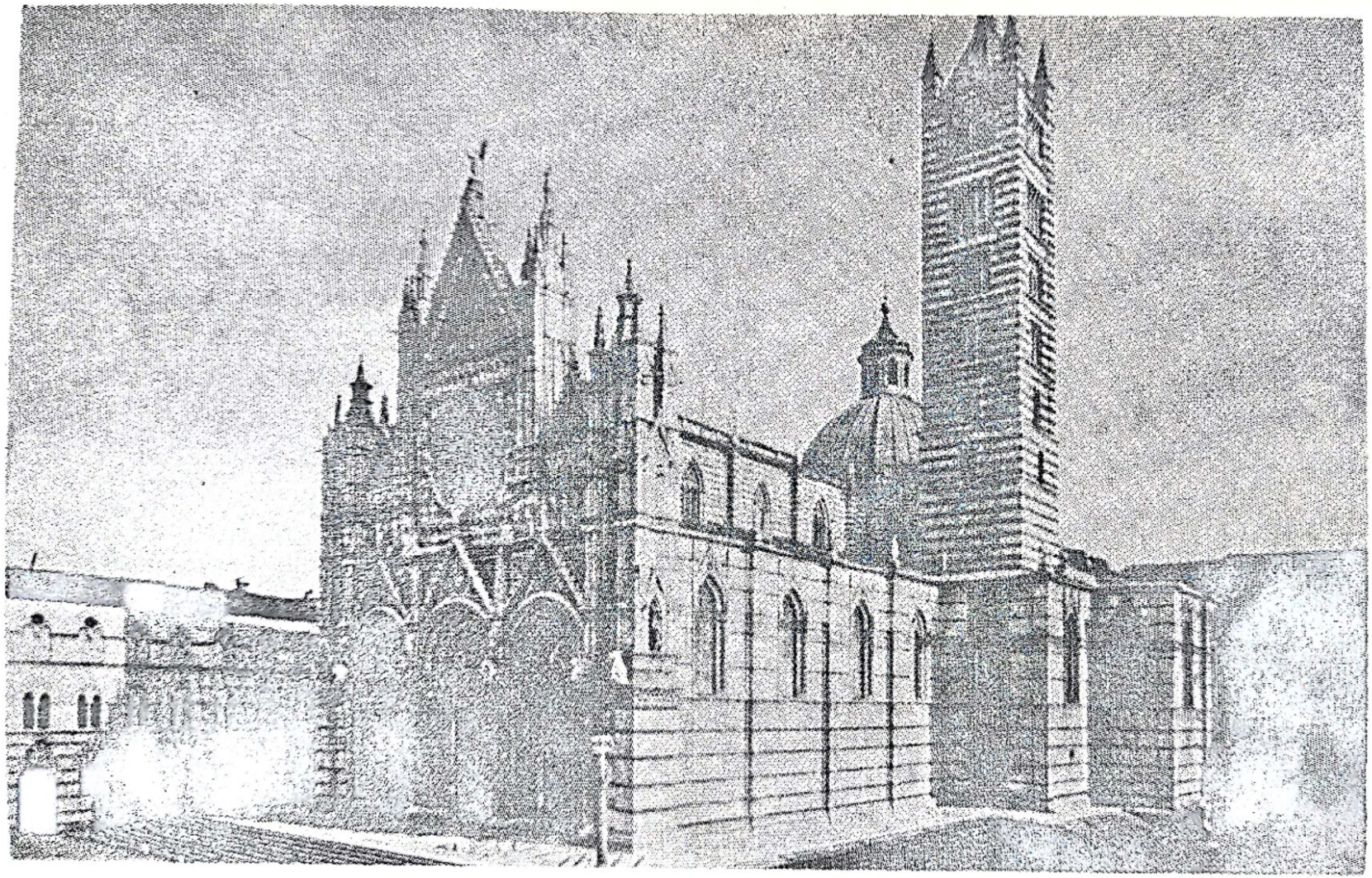
Scanned with OKEN Scanner

18, TIȚIAN, *Amorul Sacru*, Galeria Borgheze, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

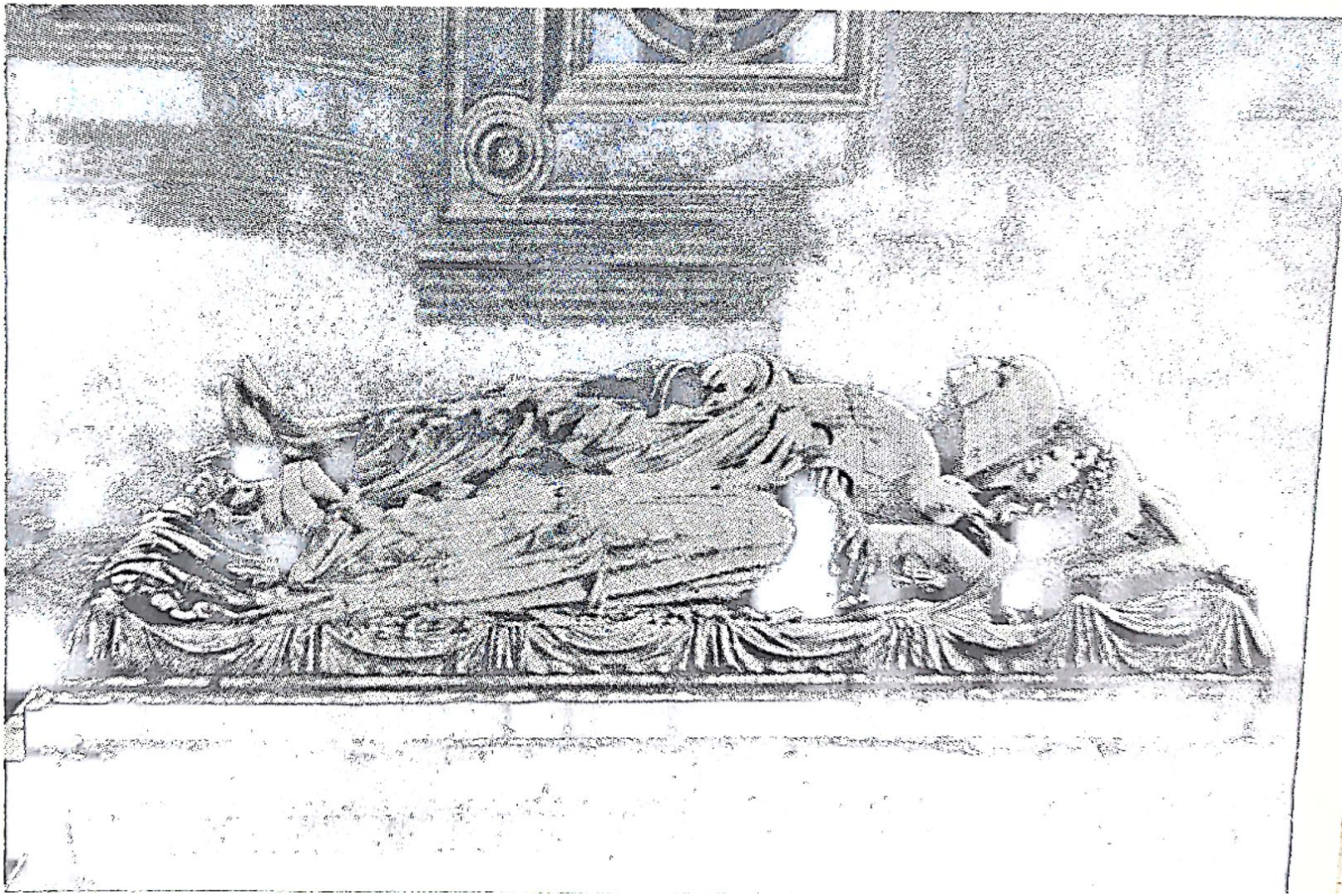
19. Agostino DI DUCCIO, *Botanica*, ornament în *Malatestianul* din Rimini.

Scanned with OKEN Scanner



20. Domul din Siena.

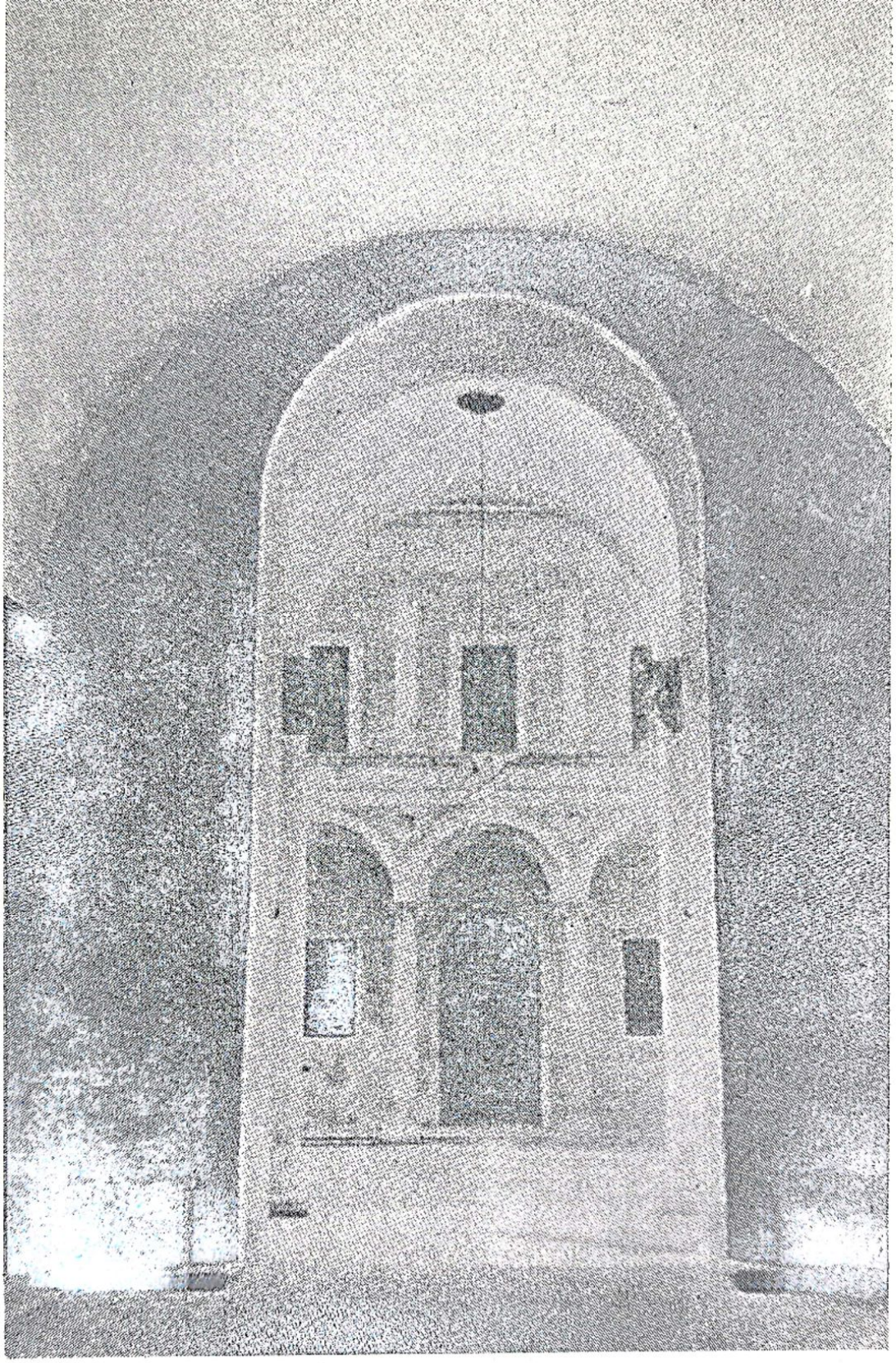
Scanned with OKEN Scanner



21. Andrea SOLARI, *Piatra de mormînt a lui Lodovico il Moro şi a soţiei sale Beatrice d'Este,* Certosa di Pavia.

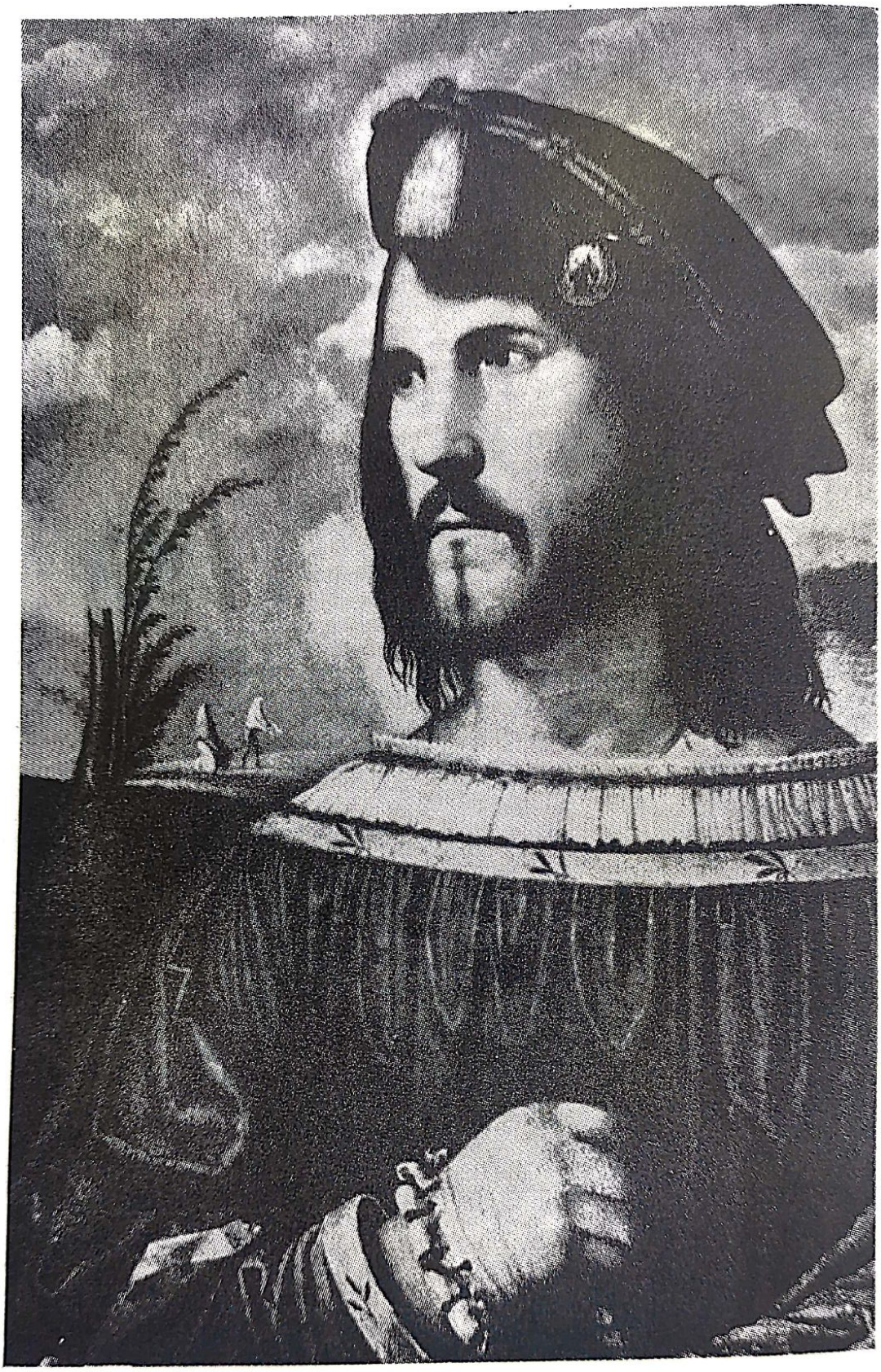
Scanned with OKEN Scanner

22. MASACCIO și Filippino LIPPI, detaliu de frescă din biserica del Carmine, Florența.



23. Curtea Palatului ducal din Urbino.

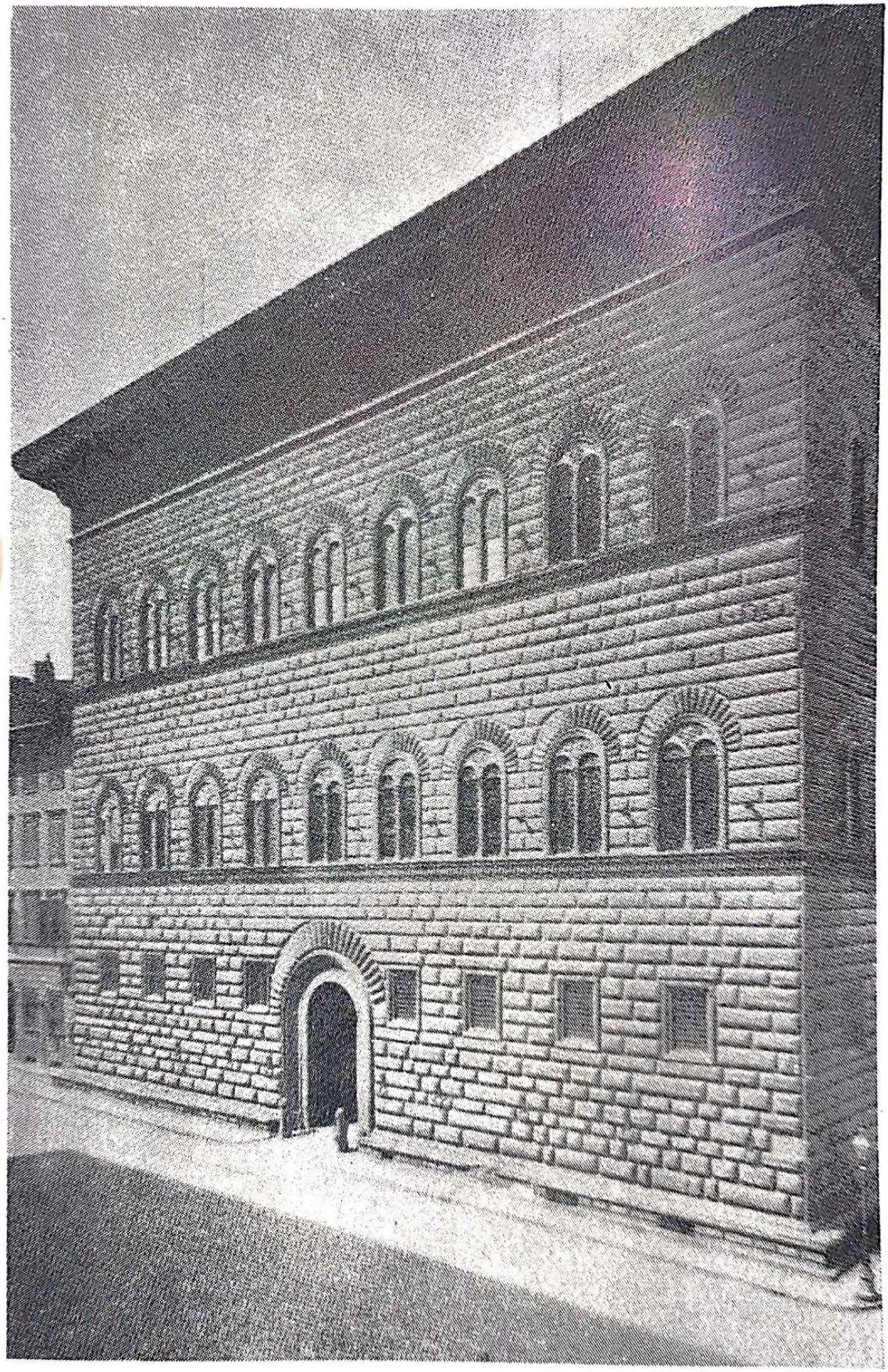
Scanned with OKEN Scanner



24. GIORGIONE, atribuit, *Portretul lui Cesare Borgia*, Accademia Carrara, Bergamo.

Scanned with OKEN Scanner

25. Benedetto DA MAIANO, Palatul Strozzi de la Florența.



Scanned with OKEN Scanner

26. MICHELANGELO, *Giuliano de' Medici*, Capela Medici, Florența.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL AL ZECELEA

LIMITELE, MERITELE, ORIGINALITATEA ȘI DEFINIȚIA CURENTĂ A RENAȘTERII

SUMAR. — Problema cronologiei Renașterii, dezbătută recent de G. Papini; corectivele ce i s-au adus; ea a fost dealtfel mereu dezbătută; rezerve ce întîmpină unele exagerări și confuzii. Meritele Renașterii în istoria civilizațiilor; integrarea antichității în cultură; conștiința contemporanilor despre asemenea merite; critica modernă și recunoașterea acestor merite: Ph. Monnier; Italo Siciliano; G. Toffanin; G. Bottai; G. Bertoni. Sinteza acestor merite și încununarea lor. Originalitatea Renașterii; înlăturarea ca prea simplistă. a formulei imitării antichității; problema cunoașterii omului; întîietatea și supremația italienilor la promovarea acestei cruciade pentru emanciparea individualităților; găsirea unei expresii autentice pentru această nouă vitalitate; arta compoziției și colaborarea „artei" cu „știința"; descoperirea aplicării perspectivei; ce a realizat Renașterea pentru istoria lumii, într-un secol și jumătate. Definiții ale Renașterii: scepticismul lui Ph. Monnier cu privire la posibilitatea găsirii unei definiții; progresul acestei definiții; vechile formule ale lui Vasari sau Michelet; înțelegerea fenomenului „păgînism" și „creștinism"; umanismul; rolul Toscanei și al Florenței în procesul de adaptare a noilor forme, la vechile tradiții; ecclectismul definițiilor curente; înțelegerea lui Italo Siciliano și a lui Giovanni Papini; Renașterea înțeleasă ca o nouă atitudine spirituală față de toate marile probleme ale vieții; „palingeneza omului veșnic" și teoria lui K. Burdach.

În unul din recentele sale studii asupra Renașterii, Giovanni Papini s-a ocupat cu multă judiciozitate de așa-zisa cronologie a Renașterii[1], spre a lămuri
37 că „problema limitelor și a împărțirilor temporale

ale acestei epoci nu este cumva o problemă istorică, în sensul strict, şi cu atît mai puţin spirituală; ci, principial, o problemă mnemotică şi didactică, adică practică".

Voind să stabilească numai anumite termene, în care să fie cuprins vastul domeniu, Papini admite că „unele fenomene sau reflexe" ale Renaşterii s-au produs mai înainte de aceste termene, sau au continuat să existe, după ele. Este vorba, natural, „de-o convenţie, aşa după cum convenţionale sînt toate perioadele istorice şi toate împărţirile în epoci sau ere; dar o convenţie care ar putea să folosească, dacă ar fi acceptată, pentru o mai clară şi efectivă ordine, în studiile asupra Renaşterii".

De aceea, Papini preferă să fixeze ca termen *ad quem* anul 1304, în care a început Dante poema şi în care s-a născut Francesco Petrarca; iar termenul, tot simbolic, pînă cînd a durat Renaşterea, poate fi determinat de anul 1564, în care a murit Michelangelo, în care s-a inaugurat barocul şi în care a început reacţia catolicismului împotriva Reformei luterane (Contrareforma).

În felul acesta, Renaşterea propriu-zisă, în afară de epoca antecedentelor mai nesimţite şi a consecinţelor mai pierdute, ar fi durat două secole şi trei decenii.

Propunerea aceasta a lui Papini a aflat imediat cuvenitele aprobări, printre care se face menţionată aceea a lui A. B. Calosso[2], întrucît, odată cu aprobarea ei de principiu, i se aduc şi unele sugestive întregiri.

Prima dintre acestea se referă la constatarea, tot atît de impresionantă, că în imediata apropiere a datei cînd şi-a început Dante *Divina Commedia* (1305), a fost sfinţită la Padova Capella dell' Arena, în care şi-a realizat Giotto capodopera. Se adaugă apoi precizarea, că la acea operă colaborase şi Giovanni Pisano, al cărui nume este tot atît de semnificativ, cînd urmează a se stabili factorii determinanţi ai începuturilor primei Renaşteri.

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar: în 1304—5, Giotto fixase noua configuraţie a picturii moderne, în contrast victorios cu arta gotică; Dante concepuse şi trecea la realizarea poemului omului în lupta tot atît de victorioasă cu propria-i fire şi conştiinţă; iar Giovanni Pisani afirmase, nu mai puţin categoric, noile îndrumări ale sculpturii.

Cît priveşte limita cealaltă a Renaşterii, dacă se admite propunerea menţinerii anului 1564, adică anul morţii lui Michelangelo, Calosso întregeşte coincidenţa cu observaţia că trei zile mai înainte de-a închide Michelangelo ochii, adică la 15 februarie 1564, s-a născut la Pisa, Galileo Galilei.

Discuţiile cu privire la oportunitatea lărgirii cadrelor cronologice ale Renaşterii, mergînd pînă la cele două secole propuse de Papini, nu sînt dealtfel izolate şi cu totul recente.

Nicola Festa, în cunoscutul său manual asupra umanismului[3], citează propunerea lui Sandys de a încadra Renaşterea între data de 1321 (anul morţii lui Dante) şi aceea de 1521 (anul morţii papei Leon al X-lea), cu observaţia (care-l apropie de Papini), că în realitate trebuie cuprinsă, iar nu exclusă, şi activitatea lui Dante în cadrele acestei cronologii, după cum data de 1521 nu trebuie să excludă, ca făcînd parte din Renaştere, o personalitate ca aceea a lui Pier Vettori, marele elenist din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, ceea ce ar ridica durata maximă iarăşi spre termenul lui Papini.

La rîndul său, Philippe Monnier, discutînd aceeaşi problemă a limitelor Renaşterii (iar noi nu invocăm aici decît numele cîtorva studioşi, dintre cei mai recenţi, care au dezbătut problema)[4], admite că în realitate secolul al XV-lea cuprinde, „în afară de datele rigide pe care i le atribuie cronologia, perioada istorică ce decurge de la moartea lui Petrarca, pînă la naşterea lui Ariosto, sau de la declinul pictorilor din şcoala lui Giotto, la *Cina de Taină* a lui Leonardo".

Italo Siciliano apoi[5], protestînd împotriva celor ce au exagerat cu propunerile de lărgire neconte-

nită a limitelor (și în primul rînd cel vizat este Burdach), mergîndu-se uneori pînă la cuprinderea în Renaștere a *Noului Testament*, recunoaște că în mod curent, pe cît de simplificat, Renașterea se poate încadra între Petrarca și Tasso, renunțîndu-se la precizarea prea vagă a „evului mediu" drept limită de început, și a Contrareformei drept cealaltă limită.

Mario Salmi, într-o comunicare pe care o făcea nu de mult la Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento de la Florența[6], constatînd în prealabil că însuși Giorgio Vasari cobora limitele Renașterii plastice în Toscana la Nicola Pisano, la Cimabue și la Giotto, găsea cu cale să întîmpine cu unele rezerve exagerările și confuziile ce ar putea decurge din asemenea discuții de cronologie, protestînd fățiș contra faptului că „prea adesea s-a vorbit și se vorbește de diverse Renașteri, în evul mediu, pe cîtă vreme nu este vorba decît de reluări, cu totul felurite și de necomparat în nici un fel cu adevărata Renaștere, sau de forme culturale de un timid umanism, care apar și dispar în lumea occidentală și care se inspiră, cum se întîmplă pentru literatură, din izvoarele clasice. Aceste curente artistice anterioare au, desigur, un mare interes pentru istoria artei și a culturii, dar nu pot să uzurpe o denumire care ar da loc la echivocuri. Căci noi considerăm Renașterea ca o mișcare spirituală de nerepetat, care apare la începutul secolului al XV-lea și pentru care n-am putea primi nici definiția unor catolici, de tipul Pastor, Brussole sau Zabughin, care o consideră drept expresia unor idei creștine, în forme antice".

Unul dintre meritele cele mai ușor de recunoscut ale Renașterii apare curent a fi acela cu privire la inițiativa ei de-a repune în circulație tezaurul culturii greco-latine, pe care a salvat-o de la o distrugere lentă și al cărei proces făcuse în evul mediu preocupante progrese.

După ce dezechilibrul între antichitate și creștinism durase prea multe secole, spre dauna cul-

Scanned with OKEN Scanner

turii umane, Renașterea a venit să impună în același timp refacerea unității lumii vechi, integrînd cultura greacă cu cea latină[7], spre a repune astfel în circulație civilizația anticilor, în întregul ei complex de forme și de gînduri.

Iar dacă veleități de asemenea natură n-au lipsit în secolele anterioare celui al XV-lea italian, meritul Renașterii rămîne, față de ele, acela de a fi avut nu numai intuiția unui asemenea program spiritual, dar și conștiința nevoii de a-l practica și de a-l dezvolta în tot felul.

Dealtfel foarte instructiv este pentru noi să constatăm că pînă chiar și contemporanii Renașterii au fost conștienți de aceste merite ale epocii lor. În acest sens se pot evoca, într-adevăr, unele mărturii foarte concludente[8].

Umanistul florentin Matteo Palmieri spunea astfel: „... Cel ce are spirit, să-i fie recunoscător lui Dumnezeu că s-a născut pe aceste vremuri, care înfloresc de cele mai excelente genii, cum n-au mai fost de o mie de ani".

Iar Giovanni Rucellai: „... Trebuie să-i mulțumesc lui Dumnezeu, care m-a făcut în timpul de față, timp pe care cei ce-și dau seama pot să-l considere ca cel mai important din cîte-a cunoscut cetatea noastră", adică Florența.

Alamanno Rinuccini, de asemenea: „... Îmi place să mă mîndresc că m-am născut în acest secol, care a produs în toate artele și în toate disciplinele nenumărați oameni atît de perfecți și pe care vreau să-i compar cu cei din antichitate".

Sau, în fine, însuși gînditorul Marsilio Ficino: „... Acesta este un secol de aur, căci a repus în lumină disciplinele liberale aproape stinse, gramatica, poezia, elocvența, pictura, arhitectura, sculptura, muzica sau arta cîntării pe străvechea liră a lui Orfeu; și toate acestea, la Florența".

Cînd este apoi să se facă apel la critica modernă asupra Renașterii, greutatea stă numai în a selecționa, din acumularea de elogii și de recunoașteri, pe cele mai substanțiale.

„Nu trebuie să se uite — atrage astfel atenția Ph. Monnier[9] — că umaniștii italieni au recon

stituit antichitatea, au purificat-o şi au impus-o lumii moderne şi că această lume avea să fie profund modificată printr-o asemenea disciplină.

„De la aceşti umanişti şi datorită numai lor, ceea ce s-a reprodus timp de secole, nu se va mai reproduce exact. Alte principii, deduse din scrierile antichităţii, au intrat în circulaţia ideilor şi au îmbogăţit patrimoniul uman cu un nou fond de teorii şi de exemple, pe care nimic nu le va mai putea distruge şi de care istoria viitorului nu va mai putea să facă abstracţie. Mai presus de ei şi dincolo de afirmaţiile lor, antichitatea pătrunde viaţa, căreia îi reformează moravurile şi îi răstoarnă sistemele."

Marii elenişti ai secolului al XVI-lea, Erasmus şi Budé între cei dintîi, nu au fost, desigur, italieni; iar Scaliger, care era din Padova, şi-a exercitat acţiunea în afară de Italia.

Cu toate acestea, un fapt rămîne sigur: aceşti eruditi nu s-ar fi putut manifesta fără secolul al XV-lea de cultură italiană, care „le-a dat cărţile şi le-a oferit maeştrii"[10]. Căci eleniştii italieni, cu un secol mai devreme de secolul lui Budé, au descoperit şi au salvat marea cultură grecească, pe care ei au reintegrat-o în formele cele mai autentice şi au răspîndit-o apoi în lume, prin tipar. Totodată, ei l-au opus pe Platon lui Aristotel, deschizînd astfel, pentru întreaga lume, o nouă şcoală.

Iar dacă s-ar gîndi cineva la mijloacele de lucru pe care au fost nevoiţi să şi le creeze în prealabil umaniştii din Quattrocento în această direcţie, în lipsa totală de texte (pentru care grija lor mergea de la descoperirea, la emendarea şi la tipărirea acestora), de dicţionare şi de traduceri (să nu se uite că pe vremea lui Petrarca nu se poseda decît cel mult versiunea lui Leontius Pilat din Homer şi o exegeză cu aceea a scolasticii din Aristotel), „vom fi recunoscători, fără îndoială, sforţărilor susţinute ale acestor primi elenişti italieni, care, prin răbdarea lor, au dat omenirii, dacă nu o noţiune desăvîrşită, cel puţin o primă noţiune despre cultura elină"[11].

Scanned with OKEN Scanner

Cînd este vorba apoi de meritul punerii în valoare, prin vulgarizare, a marilor opere ale antichităţii, pe care evul anterior nici nu le-a bănuit existente, nici nu s-a ostenit să le ridice din uitare, ajunge să se amintească de cazul unui „tipograf-umanist" ca Aldo Manuzio: prin el Aristotel a văzut lumina zilei în 1495; Hesiod un an mai tîrziu; neoplatonicienii în 1497; Aristofan în anul următor; epistolografii greci în 1499; Tucidide, Sofocle şi Herodot în 1502; Xenofon în 1503; Euripide şi Demostene în 1504; Plutarh în 1509; Platon în 1513, sau Pindar un an mai tîrziu.

Aşa încît, „dacă moartea nu l-ar fi oprit în 1515, Aldo Manuzio ar fi tipărit tot ceea ce poseda nu numai în greceşte, dar şi în latineşte, în ebraică şi în caldeiană".

În felul acesta, se poate afirma că „Italia a oferit lumii înţelepciunea gîndirii greceşti şi, nemulţumindu-se a-i da numai materia, i-a furnizat şi instrumentele, ca s-o pătrundă"[12].

Pentru caracterul de universalitate, pe care şi l-a însuşit de la începuturile ei Renaşterea, este necesar să se precizeze apoi că Florenţa a binemeritat din plin denumirea de „nouă Atenă" a lumii, îndeosebi, prin străduinţele ce s-au depus în această direcţie.

Din Florenţa s-a răspîndit, într-adevăr, în întreaga Europă cultă elenismul, atît prin opera umaniştilor săi, cît şi prin felul cum aceştia au ştiut să atragă acolo pe cei mai de seamă eruditi greci.

De aceea germanul Reuchelin s-a dus la Florenţa, spre a se perfecţiona la şcoala lui Arghiropolos, iar Grocin a ajuns profesor de literatură greacă la Oxford, după ce a frecventat doi ani lecţiile lui Calcondylas şi ale lui Poliziano, tot la Florenţa; iar Thomas Linacer, unul din fruntaşii umanismului englez, se identificase în aşa măsură cu mediul cărturăresc al Florenţei, încît a trăit în prieteneasca intimitate a fiilor lui Lorenzo[13].

Dar pe lîngă aceste cuceriri de cultură, posi-
 bile numai prin fapta Renaşterii din secolul al

XV-lea italian, iată marile cuceriri în domeniul spiritului şi chiar al spaţiului material.

Căci florentinul Amerigo Vespucci va impune într-acestea numele său, celei de-a patra părţi a lumii, aşa după cum Leonardo da Vinci, Cristofor Columb, Copernic şi Galileu, vor tot lărgi, pînă în marginile celui cosmic, orizontul investigaţiilor şi cuceririlor omeneşti.

„Epocă de cultură; cult al ştiinţei şi al retoricii; izvor de excese; dar şi obîrşia primă a tuturor eliberărilor, a tuturor cuceririlor, a infinitelor creaţii", îi apare deci Renaşterea unui interpret al său ca Italo Siciliano[14].

Iar Toffanin, care şi-a asigurat în critica actuală italiană aproape cea mai nediscutată autoritate în materie, întregeşte astfel aceeaşi constatare[15]: „Această nouă şi modernă concepţie despre civilizaţie, care se rezumă în cuvîntul „progres", vine din acea parte a Renaşterii în care s-a înrădăcinat nu studiul (*Sapientia*), ci studiul naturii (*Scientia*). Numai din cutezătoare intuiţii şi experienţe ale acesteia, i-a venit omului eliberarea de vechile superstiţii, precum şi o nouă concepţie despre sine şi despre propriul său destin".

Giuseppe Bottai, în calitatea sa de conducător şi de reorganizator al învăţămîntului italian modern, apreciind cu multă socotinţă că acest învăţămînt nu se poate organiza în afară de ceea ce a fost tradiţia umanistă, atîtea secole, în şcoala omenirii de pretutindeni, a găsit prilejul să lămurească şi acest aspect al culturii rinascimentale, scoţînd în evidenţă alte merite ce i se pot atribui[16].

Umanismul îi apare lui Bottai drept unul din acele privilegiate cuvinte, cu o semnificaţie atît de vastă şi cu o margine atît de largă, încît el atinge ideologii judecate în contrast. Ca un rîu bogat în afluenţi, ce coboară din cele mai îndepărtate izvoare, umanismul îşi tot lărgeşte cursul prin curente de gîndire, care-şi află confluenţa în el, din cele mai depărtate puncte. „Ce este, într-adevăr, acea febră intelectuală, care deschide una dintre formele cele mai strălucite ale spiri-

Scanned with OKEN Scanner

tului european, dacă nu reîntoarcerea la o cultură comună, care să constituie baza unei noi concepții unitare a Europei?". Astfel a creat umanismul acel „nou miracol de unitate", datorită căreia Italia a asigurat, timp de două secole cel puțin, arta, gîndirea și literatura pentru întreaga lume, „așa cum nu se mai văzuse după gloria Atenei, îmbogățind incalculabil viața intelectuală a Europei".

Scopul și ambiția acestui umanism au fost și au rămas aceleași, ele urmărind constant ca „mintea omului să fie creatoare de valori", iar drept atare, să poată fi „măsura universului, interpreta divinului care este în noi, matrița formelor, făuritoarea de destine, providență a sa însăși". Așa încît, adevăratul și integralul umanism, recunoaște Bottai, nu poate fi în slujba cuvintelor pentru cuvinte, a formulelor pentru formule, precum nici a simbolurilor, a literelor, sau chiar a științei și a tehnicii. Deoarece, în realitate el se servește de acestea, „ca de niște forțe conspiratoare, aliate, pentru ca omul să se folosească de lume ca un rege al lumii și de oameni ca un prieten al omului, pentru ca să poată cultiva idei vaste, pasiuni viguroase ori delicate, să încerce subtila experiență a sensibilității sale, ca să poată ridica ochii strălucitori spre spectacolele oferite de inteligență și să poată tinde, cu fruntea plină de viziuni senine și de obscură poezie, spre cele mai inaccesibile culmi ale eroismului moral".

Acest fel de-a interpreta vitalitatea umanismului, în raport de permanențele morale pe care le înglobează și în afară de ceea ce poate părea formal și exterior în manifestările sale, se poate reconcilia cu părerile exprimate de unul din cei mai aplicați studioși ai Italiei actuale la problemele culturii rinascimentale și, încă de la începuturile strălucitei sale cariere de filolog și el însuși umanist, adică de Giulio Bertoni[17].

După părerea acestuia, există o Renaștere literară și artistică, „dar există și o Renaștere filozofică și morală, care întemeiază realitatea pe
345 simț și pe rațiune, care caută cu înfrigurare ade-

vărul şi trăieşte cu pasiune în conştiinţa tragediei gîndului. Această filozofie a hrănit gîndirea modernă europeană. Nu numai că fără umanism, luat în sensul pregnant pe care-l cunoaştem, principiul valorii omului făuritor al destinului său nu ar fi căpătat în lumea modernă dezvoltarea pe care a căpătat-o şi care a dus mai tîrziu la concepţia de libertate; dar, fără umanism, nu s-ar explica filozofia naturalistică a secolului al XVI-lea, care culminează cu Telesio, cu Giordano Bruno şi cu Tommaso Campanella; acea filozofie care aprofundează concepţia despre interioritatea naturii şi pune bazele realului pe simţ şi pe raţiune. I se mai datorează umanismului reflecţia asupra conceptiei de naţionalitate, deoarece el a teoretizat unele intenţii ale Renaşterii şi a scos din ele tot atîtea doctrine. Fără umanism şi fără Ficino, care afirmase paritatea de valoare a tuturor celor mai de seamă religii, nu ne-am putea explica curentele deistice, care pot la rîndul lor să ne lămurească asupra Iluminismului. Iar atunci cînd Campanella, într-un moment fericit, va spune: „*Sensum non passionem, sed perceptionem passionis esse*“*, ne convingem că s-a enunţat unul din canoanele fundamentale ale gîndirii moderne.

Progresele spirituale realizate în decursul Renaşterii, fie şi limitată numai la secolul ei central, sînt deci evidente şi ele se pot fixa, schematic, în următoarea enumerare[18]: emanciparea culturii de sub apăsătoarea tiranie a bisericii; integrarea culturii cu reala cunoaştere a antichităţii; înlăturarea formalismului scolastic; recunoaşterea valorii lui Platon, alături de aceea a lui Aristotel; acordarea dreptului de limbă literară celei italiene, înlăturîndu-se astfel excesele prejudecăţii latiniste.

Pe de altă parte, metoda critică a umanismului a pus bazele principiului liberului examen, în vreme ce s-a proclamat universal binefacerile metodei experimentale.

---

* Simţul nu este senzaţia în sine, ci percepţia senzaţiei“ (*lat.*) (S.P.).

Scanned with OKEN Scanner

S-a răspîndit apoi arta tiparului, iar Cristofor Columb a descoperit America.

Ştiinţele pure şi-au numărat atunci înaintaşii.

„Iar dacă ne gîndim că Italia singură, lăsată pe seama propriilor sale forţe, fără nici o influenţă străină şi fără colaborări din afară, a făcut acest pas hotărîtor, se înţelege de cîtă lumină a strălucit ea. Italia se înalţă, în mijlocul unei Europe încă barbară, ca un far. Ea este iniţiatoarea intelectuală prin excelenţă, patria spiritului şi a frumosului, drumul viitorului şi al progresului.

Secolul al XV-lea italian, care i-a redat omenirii încrederea în forţa şi în raţiunea sa, care-a produs exemplarele de umanitate cele mai complete, cele mai armonioase şi cele mai universale din cîte au fost pe lume; care l-a văzut strălucind pe un L. B. Alberti, dominînd pe un Lorenzo de' Medici; murind pe un Pico della Mirandola şi născîndu-se pe un Leonardo da Vinci, a arătat tot ce putea omul. Aceasta i-a fost gloria. Dar a mai arătat — şi aceasta este marea lecţie pe care ne-o lasă — că omul, redat propriilor sale forţe, smuls din întregul colectivităţii umane, nesprijinindu-se decît pe sine şi netrăind decît pentru sine, nu poate totul.“ [19]

Formele istorice sînt menite să nu se mai reproducă identic, atunci cînd ele sînt cu adevărat unice prin autenticitatea lor.

Civilizaţia romană a avut meritul incontestabil de-a se propaga, schimbînd înfăţişarea lumii contemporane ei.

Dar acelaşi impresionant merit de-a fi „maestra de viaţă nouă a întregii lumi“, l-a avut Renaşterea.

Ceea ce pe noi ne face să credem că fenomenul nu contrazice observaţia, întrucît este un fenomen specific de manifestare a lumii italice.

În felul acesta se verifică în schimb cît de specific şi de adînc italică a fost Renaşterea, ca formă istorică de civilizaţie.

În mod cu totul simplist, persistă în intelectualitatea de pretutindeni formula că Renaşte-

Scanned with OKEN Scanner

rea nu s-ar reduce decît la imitarea antichităţii greco-romane.

După cum s-a văzut şi în decursul prezentului studiu, atare formulă îşi verifică netemeinicia la cel dintîi examen mai sincer al manifestărilor de tot felul, pe care le-a cunoscut de fapt Renaşterea.

Istoricii ei, şi printre cei mai cu succes Burckhardt, au demascat dealtfel netemeinicia de care vorbeam, în tot felul. „Nu antichitatea renăscută, ea singură — afirmă într-adevăr Burckhardt[20] —, ci ea şi noul spirit italian, întrepătrunse, au avut puterea să tragă după ele întreaga lume occidentală."

Sau a spune apoi că Renaşterea a dat artelor în Italia şi apoi în restul lumii, impulsul cel mai puternic, mai durabil şi mai original, n-ar fi, de asemenea, decît „a face o deşartă repetiţie a unui adevăr care este acum în mod paşnic şi unanim recunoscut"[21].

Faţă de ce n-a cunoscut evul mediu, se mai afirmă tot aşa de curent, că Renaşterea a fost animată de-o aprigă nevoie de noutate, de-o nestăpînită nevoie de-a poseda lumea, în care scop şi-a propus reexaminarea condiţiilor morale şi fizice ale vieţii, care vor reprezenta marea originalitate de gîndire a Renaşterii faţă de evul mediu[22].

Lumea modernă, s-a mai spus, trebuie să-i fie recunoscătoare Renaşterii italiene, mai cu seamă pentru meritul de-a fi promovat cunoaşterea omului şi a omenirii, pe baze noi de investigaţie.

Prin această promovare, investigaţiile n-au mai cunoscut limite şi nici dezorientări. Căci ele s-au îndreptat imediat în toate direcţiile lumii pămîntene şi siderale, în măsura în care s-au interiorizat în adîncimile gîndirii şi ale propriei sale psihologii. „Ar fi de ajuns această singură cucerire — recunoaşte iarăşi Burckhardt[23] — spre a ne impune o obligaţie de eternă recunoştinţă faţă de oamenii Renaşterii. O concepţie logică şi abstractă despre omenire, se avusese din timpuri

Scanned with OKEN Scanner

străvechi; Renaşterea însă ne-a redat despre ea realitatea adevărată şi obiectivă."

Odată omul descoperit, ea nu s-a îndurat totuşi să-l părăsească, victimă a egoismului şi a individualismului său propriu, de nou adolescent; ci a căutat să-i organizeze o colectivitate de viaţă, străduindu-se în tot felul să pună bazele unei noi organizări a familiei, printr-o întreagă serie de tratate pedagogice şi morale, precum şi a unei noi vieţi sociale, prin înjghebarea cunoscutelor „curţi" sau „academii".

Convergente cu asemenea străduinţe erau cuceririle gînditorilor care izbuteau într-acestea să reconcilieze ultimele persistenţe mistice ale erei trecute, cu doctrinele platoniciene, spre a pregăti cea mai viabilă atmosferă spirituală, pentru noua fiinţă sufletească a omului astfel renăscut. Şi aşa, „ajungea la maturitate cel mai de preţ fruct al cunoaşterii lumii externe şi a omului, care este singură de ajuns ca să plaseze Renaşterea în fruntea întregii civilizaţii moderne"[24].

Căci înaintea oricărui alt popor, italienii au ştiut nu numai să preconizeze teoretic emanciparea individualităţii umane, dar au şi realizat-o în forme precise şi definitive, „putîndu-se astăzi numi fiii cu drept de primogenitură ai Europei actuale"[25].

Căci dacă în evul mediu, omul stătuse cu sufletul şi corpul în crisalida ignoranţei, a iluziilor şi a credinţelor sale, Italia avea să fie prima ţară care-a găsit în conştiinţa sa tăria să spargă acel înveliş, redîndu-i fiecărui component conştiinţa propriei individualităţi, spre a putea realiza tipul nou al omului universal, în stare să ducă la bun sfîrşit cele mai supraomeneşti iniţiative.

În măsura în care omul, odată astfel constituit, s-a înălţat mai presus de sine, i s-a lărgit însă atît de vast orizontul vederilor, încît cu ele a îmbrăţişat, el cel dintîi, întregul rotund al pămîntului şi cele mai îndepărtate stele.

Originalitatea spirituală a acestei mişcări de totală preschimbare a psihologiei umane, stă totuşi şi altundeva: în măsura în care omul s-a

înălţat atît de sus şi a căpătat orgoliul înălţării sale, i s-a dezvoltat cel mai pătrunzător spirit critic din cîte a cunoscut, menit să controleze în fiecare clipă soliditatea bazei pe care şi-a încumetat avîntarea pe statuia celei mai temerare autodivinizări.

Marea dificultate ce a stat în calea Renaşterii nu a fost însă numai insuflarea acestui plus de vitalitate şi de încredere în propriile forţe, sufletului; cît, mai ales, aflarea unei expresii autentice pentru cuprinderea formală a unui atît de substanţial conţinut.

Iar dacă vom spune că Renaşterea a excelat prin aflarea şi determinarea acestei expresii, îi vom aduce, desigur, unul din cele mai meritate elogii.

Observaţia de mai sus îşi poate găsi ecoul în următoarea constatare a unui recent interpret al Renaşterii[26]:

Cuantumul de vitalitate pe care au desfăşurat-o romanii, în mod atît de formidabil, în decursul istoriei lor, se ridică iar la suprafaţă, în sculpturile unui Donatello sau Michelangelo, ca şi în picturile lui Andrea del Castagno sau ale lui Luca Signorelli.

Siluetele corpurilor şi veşmintele care le cuprind se lasă parcă întinse, la maximum, spre a încăpea tumultul de energie lăuntrică şi impetuozitatea fluidului de viaţă nouă.

Artiştii dovedesc o constantă predilecţie pentru mişcarea surprinsă în act, pe care o evidenţiază „acuitatea exasperată" şi violenţa atitudinilor din tot ce înfăţişează noua pictură şi sculptură.

Toate momentele surprinse pe bolta Capelei Sixtine şi în *Judecata de apoi* lansează în spaţiu, cu o vigoare vertiginoasă în contorsiuni de suspendări în golul de jos, expresia cea mai dinamică şi cea mai omenesc dramatică din cîte a conturat Renaşterea. Iar cînd în aceleaşi viziuni, un personaj este portretizat în stare de aparent repaus (*Sibilele* de la Roma, sau *Războinicul* de pe mormintele de la Florenţa), impulsul de viaţă activă şi de încordare a voinţei, îl agită deopotrivă.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplificarea în acest sens se poate extinde la presupusul Poggio Bracciolini al lui Donatello, sau la sf. Prosdocimo de la Altarul sf. Moise al lui Michelangelo, ba pînă şi la statuia culcată a papei Sixt al IV-lea.

Neîntrecută a fost, desigur, Italia Renaşterii în arta compoziţiei, aplicată la orice formă de viaţă, ca şi la orice valoare plastică.

Compoziţia, în sensul de „alcătuire", a fost acolo rezultatul „ştiinţei" subordonată „artei" şi al „artei" subordonată „ştiinţei".

Iar rezultatul a fost în literatură o poemă ca *Orlando Furioso* şi în pictură *Şcoala din Atena*, *Cina de Taină*, sau Capela Sixtină.

Pericolul intelectualizării artei, prin interesul uneori exagerat pentru speculaţiile pur mintale, accentuat prin însăşi prezenţa umanismului erudit, i-a fost totuşi de neegalat folos, cel puţin uneia dintre artele predilecte ale Renaşterii, în mod hotărîtor: picturii, atunci cînd a ajutat-o să descopere şi să aplice legile perspectivei, prin ingeniozitatea unor reprezentanţi ca Paolo Uccello, Mantegna, sau Melozzo da Forlì.

Fără a fi avut meritul (pe care îl vor avea florentinii), de-a descoperi el legile formei şi ale perspectivei şi fără a se fi dovedit un mare colorist (ca veneţienii), padovanul Mantegna a avut un merit poate mai de seamă, în ceea ce priveşte fixarea Renaşterii pe o poziţie nouă faţă de întregul trecut: acela de-a fi fost „reorganizatorul culturii artistice gotice, potrivit legilor Renaşterii", bazate în primul rînd pe aplicarea legilor perspectivei[27].

„Florentinii Renaşterii — constată acelaşi studios, căruia i s-au folosit observaţiile în legătură cu Mantegna[28] —, ei cei dintîi au creat sensibilitatea spaţială, ei au stabilit coordonarea omului cu mediul şi a omului cu natura. Ei au exprimat o conştiinţă nouă şi profundă, care va duce la rezultate de mare importanţă în toate domeniile, începînd cu acela al ştiinţei: Copernic, de exemplu, Galilei, Columb şi alţii. Pe de altă parte,

Scanned with OKEN Scanner

pentru florentini spaţiul va rămîne totdeauna un element subordonat."

De la ei s-a trecut la Mantegna, care în *Camera degli Sposi* din palatul de la Mantova, „a promovat nu numai gustul de-a reproduce mediul, ci şi pe acela de a-l lărgi şi de a-l multiplica. Prin aceasta se puneau bazele perspectivei «romantice», sau, mai bise zis de «iluzie», aceea care stă la baza picturii decorative moderne, de la Correggio la Tiepolo, spre a triumfa în cerurile larg deschise sub bolţile şi în cupolele bisericilor baroce".

În felul acesta, perspectiva a rămas una din cuceririle care dezvăluie mai bine „sensul Renaşterii şi a cărei fecunditate, prin nelimitate posibilităţi de referire, apare din ce în ce mai extraordinară".

Se mai poate observa deci, în legătură cu această referire a posibilităţilor din loc în loc, că dacă Renaşterea s-a precizat în primele-i realizări la Florenţa, ea a avut meritul şi fericirea să se propage în celelalte regiuni şi centre ale Italiei, unde să se întîlnească şi cu tradiţiile locale, pe care să le germineze, resimţindu-se însăşi de influenţa lor, spre a se îmbogăţi cît mai variat şi mai susceptibil de preschimbări.

De aceea Renaşterea n-a rămas o formulă abstractă, ci a fost necontenit o realitate vie, general valabilă pentru o întreagă ţară de cultură şi artă.

Din florentină, Renaşterea a devenit italiană şi apoi universală.

Într-un secol şi jumătate, cît a cunoscut Italia Renaşterea propriu-zisă, „sufletul contemporan al lumii s-a elaborat şi a căpătat conştiinţa de sine"[29], cu statul şi individul în locul comunei şi al mulţimii anonime, cu liberul examen în locul scolasticii, cu metoda experimentală în locul aprioritismului, cu triumful bucuriei de a trăi în locul ascetismului.

Aşa încît, „o sută de ani au fost de ajuns spre a da o nouă îndrumare gîndirii, un alt mers istoriei, o altă faţă omenirii, care s-a mărit cu o

Scanned with OKEN Scanner

lume veche, adică antichitatea, şi care s-a îmbogăţit cu o lume nouă, adică America". „Omenirea se orientează acum spre o cale pe care şi-o deschide singură şi pe care Reforma sau Revoluţia franceză nu vor face, în ultimă analiză, decît s-o adîncească şi s-o perfecţioneze."

Cînd este vorba să ne ocupăm de felul în care s-ar putea cuprinde într-o formulă complicata definiţie a Renaşterii, se poate merge de la scepticismul lui Philippe Monnier cu privire la o asemenea perspectivă[30] („... căci nu ştii sub ce categorii să cuprinzi această epocă ambiguă şi perplexă, atrăgătoare şi decepţionantă, în care nimic nu se aseamănă, nici nu se continuă şi care pare cu atît mai nestabilă, mai nobilă şi mai fugitivă, cu cît trecutul fusese mai statornic, mai identic şi mai regulat"), la revizuirile ce s-au aplicat unei atari încercări de definiţie, surprinse de un studios al Renaşterii în următoarea constatare[31]: problema precizării într-o simplă definiţie a unui fenomen istoric atît de vast şi complex ca Renaşterea, cît şi aceea a stabilirii, printr-o atare definiţie, a raportului ei cu trecutul şi viitorul istoriei universale, în ultimii cincizeci de ani au făcut categorici paşi spre soluţionare, atît în Italia, cît şi în celelalte ţări.

Ceva mai mult, felul cum se pun astăzi aceste probleme, este cu totul deosebit, faţă de soluţiile preconizate în istoriografia rinascimentală mai veche. Căci în vreme ce odinioară „se opunea o civilizaţie a Renaşterii, clasică în ceea ce priveşte formele şi expresiile, naturalistă şi păgînizantă în ceea ce priveşte conţinutul, liberă ca inspiraţie şi bine dispusă ca spirit, unui ev mediu creştin şi mistic, ermetic şi sumbru, astăzi această contrapunere a pierdut orice valoare istorică şi s-a restabilit în evoluţia civilizaţiei acea continuitate lineară, a unei dezvoltări continue".

De la Vasari, pentru care Renaşterea se reducea la progresul artelor, la Michelet, căruia i se părea că-i acordă cel mai mare credit, atribuindu-i pro-
 gresul studiilor antice, sau, cel mult, descoperirea

lumii şi a omului, vechile încercări de a defini Renaşterea au păcătuit prin parţialitatea lor, fixîndu-şi atenţia, rînd pe rînd, asupra progresului social sau economic, asupra emancipării spirituale, asupra triumfului libertăţilor, asupra cultului pentru frumos, asupra păgînismului, sau asupra exaltării individualismului[32].

Mare caz, oricum, s-a făcut de aşa-zisul păgînism, reabilitat şi repus în valoare prin Renaştere şi umanism.

În realitate, astăzi tendinţa este de-a înţelege că de fapt ele au fost şi una, şi alta, adică şi creştinism, şi păgînism[33]; după cum Renaşterea a fost în unele privinţe imorală, iar în alte privinţe, prin înnobilarea artei şi supremaţia valorilor estetice, de-o elevaţiune unică în analele sufletului omenesc, făcînd să alterneze în tot felul acel complex de tendinţe disparate şi totuşi atît de miraculos armonizate prin creaţiile definitive ale Renaşterii în toate domeniile, cu toate că în imaginaţia studioşilor străini cele mai proeminente aspecte, dacă nu unice, au rămas, alături de păgînism, erudiţia, retorica, individualismul, senzualismul şi, drept urmare a lor, ateismul.

După cum nici umanismul nu mai poate fi redus la formula simplistă de „ştiinţă a antichităţii", el fiind mai mult o atitudine pasională, decît o preocupare intelectualistă şi scopul său rămînînd cunoaşterea, pentru identificarea cu idealurile, nu doar cu aspectele materiale, din antichitate. „Umanismul — a precizat Nicola Festa[34] — este mai mult o aspiraţie entuziastă, practică a vieţii, o întrepătrundere artistică, decît o rigidă disciplină ştiinţifică."

El poate fi înţeles şi drept manifestarea energiei naţionale, care, în orice epocă păstrează şi reînnoieşte tradiţia, după perioadele istorice de criză, în viaţa culturală a unui popor[35].

Ajunşi aici, ni se pare că putem preciza rolul Toscanei şi cu ea al Florenţei, recunoscută drept centru de iradiere, în mişcarea de civilizaţie care a fost Renaşterea.

Scanned with OKEN Scanner

Noi credem că Toscana şi cu ea Florenţa, au avut rolul pe care l-au jucat în precizarea acesteia, datorită unei funcţii cu totul hotărîtoare în procesul de impunere a noilor forme: Toscana şi Florenţa au dovedit o excepţională aptitudine de adaptare a tuturor inovaţiilor, la un fundament de civilizaţie foarte adîncit, pînă la etruri, în tradiţiile şi posibilităţile locale.

Aşa au făcut cu teatrul medieval (*La Sacra Rappresentazione*), ca şi cu aristotelismul şi platonismul (Academia platoniciană), aşa cu materia epică franceză (L. Pulci), precum şi cu artele plastice, de la Giotto la Botticelli şi de la fraţii Pisano la Michelangelo.

În felul acesta, rezolvînd problema adaptării la cele mai adînci tradiţii şi realităţi naţionale, a izbutit poporul italian şi de data aceasta, pentru a treia oară, să-i ofere civilizaţiei mondiale o nouă capodoperă, adică Renaşterea, după capodopera de civilizaţie politică şi militară oferită prin imperiul roman şi după capodopera de civilizaţie spirituală şi organizatoare, oferită prin biserica Romei[36].

Revenind însă la ecclectismul care pare a domina ca tendinţă, atunci cînd este vorba de-a afla mult cîntata definiţie a Renaşterii, vom constata că lui i se raliază şi Vittorio Rossi, drept autor al celei mai recente şi cuprinzătoare sinteze a fenomenului quattrocentist (după Rossi, Renaşterea nu a fost nici medievală, nici clasică, nici populară, nici aristocratică, nici doctrinară, ci din toate aceste caractere a ştiut să-şi fixeze o configuraţie proprie, nouă şi definitivă, dominată de simţul, care-i este propriu, al demnităţii, al clarităţii în determinarea expresiilor, al echilibrului şi al euritmiei construcţiilor)[37]; după cum se raliază acelui ecclectism şi apreciatul interpret al Renaşterii, care este Italo Siciliano. (În înţelegerea acestuia, Renaşterea ar fi acea epocă, în decursul căreia au fost exaltate îndeosebi facultăţile intelectuale — cultura, critica, sinteza şi arta „inteligentă“ —, spre deosebire de evul mediu, în decursul căruia au fost exaltate mai ales facultăţile sentimentale

Scanned with OKEN Scanner

și pasionale)[38]; sau: Renașterea a fost acea epocă în care se poate semnala întronarea „facultăților zise clasice, care înlocuiesc viziunea fantastică și pasională de idei și fapte eterne, prin viziunea și elaborarea artistică și intelectuală"[39].

Definiția lui Siciliano aspiră deci la meritul de-a le scoate din circulație pe cele lăturalnice, inexpresive, sau expresive și pentru alte epoci, precum ar fi definiția unei Renașteri egală cu revenirea la cultul pentru antichitate, sau cu promovarea individualismului, sau cu admirația pentru formele păgîne, sau cu descoperirea omului și a naturii, etc. Toate acestea sînt, într-adevăr, aspecte ce se recunosc în Renaștere, fără însă ca prin ele, luate parțial, să se poată personaliza întreaga mișcare, întrucît le lipsește calitatea de a fi exclusive și diferențiale.

„Nici păgînă, nici creștină; ci savantă și artistică", o caracterizează în altă parte același interpret[40], definirea Renașterii, putîndu-se preciza în cele din urmă pentru el drept o epocă de un tumultuos ecclectism cultural, dominat însă de-o preocupare unică, cea estetică.

Dintre încercările cele mai interesante de înțelegere și cuprindere a fenomenului acesta de civilizație, se remarcă apoi încercarea lui G. Papini de-a da un sens mistic inspirației sub care s-a oficiat actul creației în Renaștere.

„Spre a se apropia cineva de Dumnezeu — scria acum cîțiva ani autorul *Vieții lui Isus* și actualul organizator al Centrului de Studii asupra Renașterii de la Florența[41] — are mai multe căi: cea intelectivă, care este a teologilor; cea extatică, a misticilor; și cea creativă, a artiștilor.

Creatura îl imită pe Creator creînd, așa cum sfîntul îl imită în iubire, înțeleptul în înțelepciune. Creatorii, artiștii, au voit să caute, să imite, să-L glorifice pe Dumnezeu, în felul lor.

Această tentativă, această sforțare, acest triumf, se numește Renaștere."

Ea trebuie deci înțeleasă ca o încercare de a-L căuta pe Dumnezeu „nu numai în eu, ci și în non-eu; în lumea de El creată, în natura de El

Scanned with OKEN Scanner

făcută să devină frumoasă şi miraculoasă, în omul pe care Dumnezeu Însuşi l-a voit stăpîn, maestru, căpetenie peste toate creaturile"[42].

Iată deci Renaşterea identificată ca o nouă fază „a eternei redescoperiri a lui Dumnezeu, la care-au conlucrat artiştii artelor plastice şi naturaliştii descoperitori". „Căci — îşi defineşte Papini convingerile — a readuce la Dumnezeu toate făpturile, chiar şi natura, odinioară suspectă şi trecută cu vederea; a-i redobîndi pentru Dumnezeu pe toţi oamenii — neexcluzîndu-i pe străvechii păgîni — a fost sublima veleitate a Renaşterii italiene."[43]

Apreciind tendinţa lui Papini de-a spiritualiza în cel mai înalt grad încercarea de-a defini Renaşterea, chiar cu riscul pentru el de-a face impresia că obiectivitatea unei asemenea definiţii se resimte de convingerile sale religioase, vom conveni că Renaşterea a fost în primul rînd o atitudine spirituală, susceptibilă să-şi pună toate problemele vieţii, de la aceea a universului la problema divinităţii şi de la problema omului la aceea a naturii, căutînd chiar să şi le rezolve după convingeri proprii şi numai după acelea[44].

De aceea şi dă ea impresia unui „fenomen", de sine stătător, cu legi proprii de dezvoltare şi cu manifestări care nu se mai regăsesc altă dată.

Iar cine vrea să pătrundă în „secretul" Renaşterii, trebuie să-i analizeze spiritul acesta prin oamenii, ideile, atitudinile, formele şi creaţiile sale.

Adică ceea ce am încercat noi în prezentul studiu, chiar dacă ultimul capitol de încheiere va căuta să însemneze o lămurire în plus.

Revenind însă la observaţiile ce se pot face în legătură cu problema aşa-ziselor definiţii, se va nota că împotriva tendinţei de izolare a Renaşterii în spaţiu şi în timp, au fost foarte variate încercările de reacţiune, formulate, de la Burckhardt la Burdach şi de la Bartoli la Siciliani, din străinătate, sau din Italia, în ultimii 50—80 de ani.

Astfel avea să se îmbogăţească şi capitolul originilor „medievale" ale Renaşterii, pe care l-a prezentat atît de onorabil învăţatul german Kon-

Scanned with OKEN Scanner

rad Burdach, în cunoscuta sa lucrare *Reformation, Rennaissance, Humanismus* (Berlin, 1918).

Şi cu felul acesta de înţelegere, ne apropiem însă de convingerea care se va preciza în încheierea lucrării de faţă: deplasarea limitei de jos a Renaşterii spre începuturile secolului al XIV-lea şi extinderea de acolo, spre evul mediu, a antecedentelor naturale şi fatal presupuse.

În felul acesta, Renaşterea poate să nu mai apară ca o întoarcere pur şi simplu la antichitatea clasică; ci mai degrabă — cu acceptarea tezei lui Burdach asupra „palingenezei omului veşnic“[45] — ca o lentă desfăşurare a unor anumite forme permanente ale gîndului şi sufletului omenesc, din crisalida „romantismului“ medieval, spre Renaştere.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL AL UNSPREZECELEA

RAPORTUL DINTRE VALORILE PLASTICE ȘI CELE LITERARE. CONCLUZII

SUMAR. — Precizarea unui punct de vedere personal, în stabilirea acestui raport, în secolul al XIV-lea italian față de primul secol al Renașterii. Supremația valorii plastice observată de E. Renan. Raportul dintre valorile estetice și cele intelectuale în umanism. Tendințe de intelectualizare, surprinse și în manifestările estetice; în pictură; Paolo Uccello; Andrea Mantegna; Filippo Lippi; Botticelli; Rafael; Leonardo da Vinci; în arhitectură; Brunelleschi, Malatestianul din Rimini; aspectele intelectualizante ale religiei; prețuirea manifestațiilor de intelectualitate militantă și exemplul lui Pico della Mirandola; în critica literară, preocupările intelectuale („gramaticale") trec înaintea celor estetice; prevalența unui culturalism generalizat; umanismul scop, nu mijloc de cultură, generalizat și el. Intensa intelectualizare ce se constată în cîmpul literaturii secolului al XV-lea; exemplele îi privesc pe poeții din Napoli; adică: Antonio Beccadelli, il Panormita; G. Pontano; J. Sannazzaro; farsa populară napolitană; Piero Jacopo di Gennaro; Francesco Galeota; Rustico Romano; G. de Petrucci; Benedetto Gareth-Cariteo; cazul poeților de la Veneția: Leonardo Giustinian; și de la Ferrara: M. M. Boiardo; sau aspectele literare oferite de Roma; Lirica quattrocentistă la Florența, cu Poliziano; cu Lorenzo il Magnifico; cu C. Landino; cu Fr. Berlinghieri; cu messer *Rosello, Benedetto Accolti, Antonio di Meglio, sau Marco Piacentini; Girolamo Benivieni; Ugolino Verino și Giov. Nesi. Modelele clasice; rolul de propagandă politică, atribuit uneori poeziei; „iubirea lirică"; lirica latină; poezia epică; teatrul clasic și Sacrele Reprezentări; poemele mitologice; poezia pastorală; literatura Renașterii o literatură pentru inițiați. Poziția secolului primei Renașteri (sec. XV), față de cel anterior; ce a realizat Dante, Petrarca și Boccaccio pentru Renașterea din secolul al XV-lea; ce au reali-*

Scanned with OKEN Scanner

zat arhitecții, sculptorii și chiar pictorii secolelor anterioare (XII—XIV), pentru arhitectura, sculptura și pictura Renașterii. Secolul al XV-lea, epocă de formare, iar secolul al XVI-lea epocă de creație. Precizarea concluziilor, în raport de jocul stabilit între valorile literare și cele plastice, din secolul al XIV-lea înspre Renașterea pe care a afirmat-o Il Quatrocento.

În acest capitol final al lucrării noastre, pe care am intitulat-o *Valoarea artei în Renaștere*, spre a fixa locul acestei valori în raport de celelalte, urmează să precizăm, pe de o parte, raportul dintre artele plastice și literatură, iar, pe de alta, raportul dintre secolul al XIV-lea și primul secol al Renașterii propriu-zise, nepărăsind însă preocuparea de-a urmări raportul de valori ce se poate stabili între creația literară și cea plastică.

Dacă noi vom putea arunca o cît de pătrunzătoare lumină asupra faptului, nepus suficient în vedere, că în realitate secolul al XIV-lea italian, cu care începe Prerenașterea, i-a permis acesteia să se realizeze *literar*, în măsura în care *plastic* (în înțelesul artelor plastice) a trebuit să aștepte; iar că secolul al XV-lea a realizat Renașterea din punct de vedere *plastic*, în măsura în care *literar* nu s-a mai putut ridica la același nivel de creație; dacă vom adăuga aceste observații asupra jocului surprins în marile linii de desfășurare ale creativității rinascimentale, încercarea noastră prezentă nu va rămîne cu totul lipsită de precizarea unui punct de vedere personal.

În primul rînd, vom aminti că despre supremația valorilor plastice în decursul secolelor al XV-lea și al XVI-lea s-a vorbit în totalul capitolelor ce alcătuiesc lucrarea noastră.

O mărturie ultimă, invocată acum, nu va face decît să readucă în amintire stăruitoarea prezență a atîtor alte exemple invocate de noi:

Din corespondența lui Ernest Renan, publicată nu de mult de Abel Lefranc (ea privește misiunea lui Renan în Italia, între anii 1849—1850), se poate deduce, foarte interesantă pentru teza pe care ne propunem a o susține, poziția gînditorului francez față de Renașterea italiană.

Scanned with OKEN Scanner

Renan, într-adevăr, leagă secolul al XIV-lea de cel următor şi face să rezulte mai mult din valoarea „artistică“ (plastică), decît din cea literară, „forţa şi măreţia Italiei, precum şi sugestia pe care a exercitat-o asupra spiritelor“[1].

Iar dacă supremaţia aceasta a rezultat, cu o insistenţă caracteristică, din toate capitolele de pînă acum ale studiului nostru, prezentate constant sub semnul artei, în schimb s-a întrevăzut mai puţin alt raport: acela dintre valorile estetice (în sensul literar sau de arte plastice) şi cele intelectuale, tocmai într-o epocă puternic intelectualizantă ca aceea a umanismului.

În această privinţă, se va constata, în primul rînd, că tendinţe susţinute de intelectualizare se pot surprinde în toate manifestările Renaşterii, chiar şi în cele de natură estetică.

Iată astfel cazul picturii, ilustrat prin exemplul cîtorva artişti celebri, tocmai spre a arăta prin cine s-a făcut totuşi posibilă această interdependenţă de valori.

Căci dacă tendinţele intelectualiste ale umanismului au covîrşit producţia literară a Renaşterii de început, ele n-au cruţat-o deplin nici pe cea plastică, deşi momentul ei cel mare tocmai acel secol avea să fie.

O dovadă din atîtea o declară cazul pictorului Paolo Uccello, unul din cei mai pitoreşti şi fantezişti artişti ai timpului său (precizarea aceasta îl îndepărtează, cel puţin teoretic, de preocupările intelectuale), format în atmosfera de pitoresc şi de fantezie a Veneţiei.

Întors acasă, la Florenţa, pictorul acesta avea să devină totuşi unul din cei mai aprigi adepţi ai perspectivei, care este însă în primul rînd „ştiinţă“, geometrie, calcul, efort mintal.

„I-a plăcut — declară P. Bargellini[2] — «*fantasticare prospetticamente*»*, sau, cum spune Vasari, «*ghiribizzare disegnando mazzocchi a punte e a quadri*»**, trase în perspectivă, «*per diverse*

---

* „Să născocească în perspectivă“ *(it.)*.

** „Să imagineze desenînd coroane cu vîrfuri şi cu pătrate“ *(it.)* (S. P.).

vedute», sau bile în șaptezeci și două de fațete, *«a punte di diamanti e in ogni faccia brucioli avvolti su per li bestoni e altre bizzarrie»***, în care «își cheltuia și își pierdea vremea».“

Acest *mazzocchio* geometric avea să devină, astfel, pasiunea cea mai obsedantă a lui Paolo Uccello. El era un corp solid care, „*sfuggendo in tondo tutte le parti*“***, oferea mai multe probleme și dificultăți de perspectivă. El era un ornament foarte comun în arta secolului al XV-lea, atît în arhitectură, cît și în îmbrăcăminte, purtîndu-se în podoabele capului, sau la gît, ca o salbă.

Dotat cu un spirit sofistic, pe cît de subtil, acest pictor al Renașterii n-a cunoscut, așadar, altă desfătare, „decît investigațiile cele mai grele și imposibile, în materie de perspectivă“[3].

Problema desenării acestor *massocchi* îl pasiona ziua și noaptea, transpunînd parcă în arta picturii aceeași migală și pasiune a erudiților umaniști, din textele pe care le emendau.

Rezultatul atîtor străduințe cu mintea a fost că Paolo Uccello a lăsat o serie de modele de *mazzocchi* perfecte, precum și modelul unei cupe, făcute din *mazzocchi* combinate, suprapuse, sau alternate în paralelipipede: o lucrare de-o ingeniozitate și de-o exactitate care uimește.

Dar străduințele de asemena natură ale „fantasticului“ Uccello, s-au pasionat și de alte probleme nu mai puțin chinuitoare, precum a fost aceea de a pune în perspectivă bilele cu șaptezeci și două de fațete, tăiate ca diamantul; sau panglicele de lemn care ies din rindea, răsucite în jurul unui baston.

Iar cu timpul, „Paolo Uccello nu va mai concepe decît figuri de oameni sau de animale, compuse din elemente geometrice, cu capete sferice,

---

* „Din diverse puncte de perspectivă“ (*it.*). (S.P.).

** „Tăiate ca diamantul, avînd pe toate fațetele bețișoare de lemn înfășurate în talaș“ (*it.*). (S.P.).

*** „Arătîndu-se rotund din toate părțile“ (*it.*). (S. P.).

cu corpuri poliedrice, cu *mazzocchi* pe cap, la gît și la mînă".

Imposibilitatea de a-i găsi lui Paolo Uccello o compensație în lumea literelor florentine de pe vremea sa, adică a lui Lorenzo de' Medici Magnificul, întărește impresia noastră. Singurul său asociat, din acest punct de vedere, va rămîne un umanist (nu un literat „poet"), ca Antonio Manetti, nuvelist, dar cu povestiri care se resimt de intelectualism, în mod evident[4], în stare și el să se străduiască alături de Paolo Uccello să rezolve cele mai complicate probleme de perspectivă.

O precizare se impune acum: cazul acestui pictor florentin ar putea să pară prea izolat (chiar dacă îl va relua cu atîta străduință Leonardo da Vinci), în sensul că nu toți creatorii de valori plastice (Donatello era incapabil să accepte „maniile prospetice" ale lui Paolo Uccello) au dovedit astfel de preocupări intens intelectualiste.

Așa este. Dar faptul de a găsi fie și numai cîteva cazuri de acestea în lumea artelor plastice, dovedește totuși tendința de intelectualizare și în lumea acestora.

Pictura va putea imita în asemenea condiții sculptura și nu numai incidental, prin robustețea de volum, sau prin plastica de culori; ci intenționat, prin calcul de perspectivă și dimensionări deosebite.

Așa a realizat același Paolo Uccello, pe un perete al domului din Florența, statuia călare a condotierului Giovanni Acuto (de fapt englezul John Hawkwood), căci „așa i se comandase"[5]. Iar monumentul, „ferm, metalic, viguros, părea executat nu pentru exaltarea unui războinic, ci pentru plăcerea unui geometru". Astfel încît, cei care i-l comandaseră, s-au văzut nevoiți să-i ceară să-l distrugă (1436), *„quia non est pictus ut decet"**, ca dovadă că la Florența, arta era simțită și altfel decît cerebral, sau că Paolo Uccello, „fostul pictor de vrăbii" (de aici porecla lui) și de ani-

* „Pentru că nu este pictat cum se cuvine" *(lat.)* (S. P.).

male, trebuia să se reîntoarcă la acea lume de fantezii, spre a nu cădea victimă, de pe atunci, dramei lui Leonardo şi a lui Michelangelo.

Acest imperativ categoric nu fusese însă auzit. Şi pictorul a continuat să se complacă în acea „imposibilitate sentimentală", cu preţul dezastruos al nerealizării[6]. Iar atunci cînd avea să se risipească difinitiv pentru el cea din urmă speranţă a unei capodopere „nemaivăzute", s-a închis în casa lui de singurătate şi sărăcie, spre a se cufunda pentru totdeauna în studiile de perspectivă, asupra cărora l-a surprins moartea în 1475, la peste 80 de ani.

Andrea Mantegna intră şi el, desigur, în discuţia noastră.

Asupra lui discuţia este de fapt permanent deschisă, dacă i se poate sau nu atribui un gust exagerat pentru antichităţi (prin tendinţa umanistă şi intelectualizantă), care „i-ar fi tiranizat inspiraţia şi ar fi dat loc în operele sale la o oarecare ariditate de sentiment, la o oarecare duritate"[7].

Chiar dacă G. Fiocco, unul din ultimii interpreţi ai lui Mantegna, caută să atenueze urmările unei astfel de afirmaţii, însuşi faptul că ipoteza s-a putut lua în discuţie, îl asociază pe pictorul Padovei la cazul atît de bine cunoscutului „anticar" Leon Battista Alberti şi al atîtor alţi „pictori-arheologi" din Renaştere.

Filippo Lippi afirmase la un moment dat în pictura florentină tendinţa categorică de-a readuce în această artă un curent de revenire la marile porniri afective şi la cele mai sincere notaţii senzoriale, neconstrînse în nici un fel de intelect.

Şi totuşi, echilibrarea perfectă între aceste două valori, cea intelectualistă fiind reprezentată prin Giotto sau prin Masaccio în pictura florentină imediat anterioară, n-avea să se poată restabili, în forme permanente. Căci în a doua jumătate a secolului, trebuia să se producă, prin Botticelli, acea revărsare de senzualitate, pe care literatura avea s-o cunoască prin Poliziano şi Lorenzo, iar stările sociale prin cele întîmplate în timpul du-

Scanned with OKEN Scanner

celui Valentino Borgia, ale Isabellei d'Este și ale lui Lodovico il Moro.

„Fra Filippo Lippi — observă încă o dată Bargellini[8] — era neînstare să contemple și să mediteze. El și-a eliberat sentimentele de unitatea conceptuală, și-a consumat cu simțurile ceea ce marii creatori construiseră cu intelectul. El a făcut începutul evoluției spre grația formală și spre expresia sentimentală, care va fi dusă de pictorii din a doua jumătate a secolului pînă la exasperare."

Dar iată-l apoi pe însuși Botticelli, acel pictor al Florenței deplinei desfășurări a Renașterii, care, fie și numai aparent, trece drept cel mai puțin intelectualizant dintre creatorii de valori plastice, ai celei mai libere și cutezătoare epoci de artă.

În tovărășia umaniștilor pe care-i frecventa la curtea lui Lorenzo — și Marsilio Ficino, și Cristoforo Landino, și Demetrio Calcondylas, și Angelo Poliziano — „Sandro nu se mai simte un artist; el simte că pictura lui începe să trăiască de pe urma literaturii. Poeții și erudiții îi insuflă și îi sporesc acea stare sufletească literară" care, încă din copilăria sa bolnăvicioasă, nu șovăise de-a se manifesta printr-o tendință de absorbantă melancolie[9]. Așa încît, „spiritul său melancolic îl înclina spre lucrări care cereau o elaborare intelectuală, o atitudine literară și o distincție în execuție"[10].

Dar faptul de a se fi resimțit de influența precumpănitoare a mediului umanist, îl dovedește Botticelli chiar și prin cea mai reprezentativă dintre compozițiile sale, adică prin însăși *Primavera*, pentru care pare a fi ascultat de îndemnul lui Poliziano de-a se inspira din Lucrețiu și din Horațiu[11], spre a fixa un substrat alegoric, nedescifrat bine de critici, compoziției, care nu este astfel o simplă prezentare de personaje, fără nici un fel de semnificație intelectuală.

Căutarea unei frumuseți ideale, care trece peste aceea ce se găsește în natură, a fost cu ardoare urmărită și de Rafael. În faimoasa scrisoare către Castiglione, explicînd în ce fel își căuta el tipurile pentru madone, pictorul mărturisește că nu se uita

Scanned with OKEN Scanner

atîta la modele: „... Eu mă servesc de o oarecare *idee*, care-mi vine în minte. Dacă aceasta are în ea o oarecare excelenţă de artă, eu nu ştiu, dar mă străduiesc s-o am“[12].

Aşa a căutat Rafael să ofere în *Şcoala din Atena*, sau în *Disputa Sf. Taine*, „reprezentarea *gîndirii* greceşti şi a celei creştine, conciliate într-o supremă armonie“.

În felul acesta — notează Misciatelli, foarte instructiv pentru noi — „trebuie să se observe că în Italia spiritul religios i-a eliberat pe artişti, în cele mai mari manifestări ale lor artistice, de emoţia afecţiilor, spre a se ridica, gigantici, în domeniile *Inteligenţei pure*“[13].

O notă a lui Leonardo da Vinci despre opera lui Antonio del Pollaiuolo *Ercole in fatiche*[14], este aproape revelatoare în această privinţă: „*O pittore notomista, guarda che la troppa notizia degli ossi, corde e muscoli non sieno causa di farti pittore legnoso, col volere che i tuoi ignudi mostrino tutti i sentimenti loro*“*.

Ceea ce înseamnă că însuşi Leonardo se temea de excesele anatomiei (ştiinţă), în pictură (artă). El însuşi reproba excesele, fără ca această reprobare să fi putut fi suficient de ascultată de el însuşi, în cazul unora dintre excesele ce-i sînt de atribuit.

Raportul acesta dintre „oase“ şi „carnaţie“, adesea trecut cu vederea, poate da, mai precis ca orice, jocul de tendinţe dintre atitudinea ştiinţifică (intelectuală) şi cea plastică (artistică), în atîtea alte cazuri de creaţie în Renaştere.

Şi cu toate acestea, cine s-a resimţit mai mult de un asemenea dezechilibru, dacă nu Leonardo da Vinci? Prin el se exprimă atît de practic tot dramatismul neizbutirii programului său de refaceri şi de reconstruiri.

În această ordine de idei, poate întregi constatările noastre următoarea observaţie a papei Leon

---

* „O, pictore anatomist vezi ca excesiva *ştiinţă* despre oase, tendoane şi muşchi, să nu fie cauza pentru care ai să devii un pictor lemnos, tot voind ca nudurile tale să-şi arate toate simţirile“ (N. a).

Scanned with OKEN Scanner

al X-lea (fiul lui Lorenzo cel Magnific, ilustrul „stăpîn" al lui Leonardo): „Vai, acesta nu e în stare să facă nimic, întrucît începe să gîndească la isprăvitul, iar nu la începutul operei sale"[15].

Ceea ce nu l-a împiedicat totuşi pe artist să aibă clară intuiţia acestui joc de valori, compensat nu totdeauna în favoarea celei de artă. Că a avut însă intuiţia, o dovedeşte următoarea relatare, pe care însuşi o face[16], în legătură cu Matei Corvinul, prietenul lui Lorenzo: Un poet aducîndu-i de ziua sa o scriere, prin care-l adula, şi un pictor portretul iubitei sale, regele a închis cartea şi nu şi-a mai luat ochii de la tablou.

Acest fapt restabileşte, dar din partea factorilor obiectivi, locul de întîietate al valorilor plastice, faţă de acele literare, pictura şi în concepţia lui Da Vinci fiind socotită ca „nepoata naturii şi înrudită cu divinitatea".

În arhitectură apoi, tendinţa de intelectualizare, menită să încătuşeze spontaneitatea de creaţie, este evidentă deopotrivă.

Într-un foarte sugestiv studiu asupra raporturilor de înrîurire dintre Brunelleschi şi Vitruviu, Francesco Pellati (şi este vorba de un profund cunoscător al problemelor de arhitectură în antichitate)[17], crede de cuviinţă că trebuie să rectifice o afirmaţie anterioară, că primul mare şi cu adevărat nou arhitect al Renaşterii, adică Filippo Brunelleschi, realizatorul cupolei de la Florenţa, ar fi fost cu totul străin de doctrinarul arhitecturii antice, adică Vitruviu şi că ar fi aflat întreaga-i originalitate de concepţie în ingeniozitatea şi spontaneitatea sa proprie, de toscan şi de artist.

Se rectifică, aşadar, o părere iniţială, în sensul că intelectualizarea n-a rămas străină şi de formarea lui Brunelleschi, prin contactul cu ştiinţa antichităţii.

Să nu se omită apoi că, fiind vorba tocmai de acel arhitect, problema este foarte importantă, întrucît ea este „centrală şi esenţială, pentru cunoaşterea genezei marii Renaşteri arhitecturale italiene".

Scanned with OKEN Scanner

Dar de la aspectele teoretice în legătură cu această artă, se poate trece, prin Malatestianul din Rimini, la cele de aplicaţie şi de realizare.

Atîta risipă de frumuseţi parţiale, cîtă afli în capelele acelei catedrale, numai a doua Renaştere, aceea patronată de rafinamentul şi de fastul Isabelei d'Este, avea s-o cunoască şi s-o determine.

Cu rafinamentul stilistic s-a accentuat însă în arhitectură caracterul intelectualizant, pe care noii artişti sau simplii meşteri de la Rimini se credeau obligaţi să-l asigure lucrului lor, prin atmosfera de enigme simbolice, de care ţineau să-l înconjoare[18].

Celebritatea Malatestianului se datoreşte în bună parte atracţiei pe care-au exercitat-o, secol de secol, asemenea enigme şi simboluri; aşa după cum se poate pasiona un studios, urmărind dezlegările ce s-au încercat a se da acestor enigme, de la aceea a sensului „acuatic", pe care l-ar ascunde basoreliefurile de marmură ale lui Duccio şi Matteo de' Pasti, la semnificaţia lor cabalistico-esoterică.

În ceea ce ne priveşte, vom conveni că substratul simbolic, drept consecinţă a tendinţei de intelectualizare, care s-a generalizat în lumea Renaşterii prin umanism, este de presupus şi în momentul acesta. Dar un asemenea substrat simbolic poate fi înţeles totodată ca o derivaţie mai veche, medievală, deci creştină, nu exclusiv păgînă, cabalistică ori mitologică, în forme plastice noi.

Cu chipul acesta se înlătură o dată mai mult soluţiile de continuitate între evul mediu şi Renaştere, putîndu-ne coborî cu observaţiile şi analogiile de acest fel pînă la rolul simbolisticii în monumentele celui mai depărtat creştinism italic: de la mozaicurile din jurul vechiului mormînt al Matildei di Canossa, la sculpturile portalului catedralei din Sebenico; sau de la figurile inspirate de un Gioachino da Fiore, la însăşi simbolistica *Divinei Comedii*.

Oricum, rolul filozofiei şi al erudiţiei umaniste (asigurat la Rimini prin mediul cărturăresc, pe care-l presupunea acolo prezenţa poetului-cărturar Basinio Basini, autor al unor opere hipereru-

Scanned with OKEN Scanner

dite, ca *Astronomicon*, sau *Hesperidos*, în care se pot găsi coincidenţe într-adevăr surprinzătoare cu „temele" basoreliefurilor din capelele catedralei); rolul unor asemenea înrîuriri era să asigure şi un substrat ideologic expresiei formale, pe care o modelau uneori cu atîta periculoasă dexteritate, artiştii decoratori de suprafeţe.

Dar părăsind, în exemplificarea noastră de acum, artele plastice, spre a ne adresa altor valori de viaţă, în care se constată aceeaşi tendinţă de intelectualizare intensă, vom putea menţiona că însăşi religia nu se va sustrage acestui proces.

Vorbind despre centrul gîndirii lui Marsilio Ficino, adică al acelui florentin care a luat şi a purtat răspunderea întregii crize spirituale din care s-a înjghebat apoi însăşi filozofia Renaşterii şi cu ea a timpurilor moderne, Vittorio Rossi observă[19]: „Atunci cînd cu zel de apostol, Ficino îi îndeamnă pe oameni, «vii cetăţeni ai patriei cereşti şi pămînteni pelerini», să scape filozofia de impietate, cu ajutorul religiei şi religia de ignoranţă, cu ajutorul filozofiei, sau cînd afirmă că această faptă va fi săvîrşită de el cu ajutorul filozofiei, sau cînd afirmă că această faptă va fi săvîrşită de el cu ajutorul platonismului, iar nu prin opera predicatorilor teologi, «gîndul intim al filozofului nu se duce la religia creştină, ci la o anumită *docta religio*, fiică mai mult a intelectului decît a credinţei» şi care era înţeleasă de Ficino ca un fel de religie universală, naturală, în orice caz accentuat intelectualizată".

Cardinalul Niccolò da Cusà (Cusanus), german de origine, dar „italian" prin şcoala filozofică de care s-a simţit totdeauna legat[20], a găsit şi el posibilitatea să exprime sforţarea de-a stabili legătura „dinăuntru", a lui Dumnezeu cu lumea. De aici presupunerea că acest gînditor ar fi fost un panteist (cu toate că pentru el lumea nu se identifica cu divinitatea).

Oricum, exemplul său poate duce spre constatarea că mare parte din filozofi, cum şi din creatorii de valori plastice, ai timpului, îndurau „suferinţa"

Scanned with OKEN Scanner

pasiunii de-a cunoaşte, în care, alături de neoplatonicieni sau de mistici, mulţi identificau „puterea principală a omului“ şi aşteptau de la pătrunderea ultimă a spiritului investigator, „uniunea esenţială cu divinitatea“.

„A cunoaşte mereu şi mereu mai mult fără sfîrşit — spunea Cusanus — în aceasta stă asemănarea cu eterna înţelepciune. Omul ar vrea mereu tot mai fundamental să cunoască ceea ce cunoaşte, mereu tot mai mult să iubească ceea ce iubeşte şi întreaga lume nu-i ajunge, deoarece nu-i satură setea de-a cunoaşte.“

În această credinţă eroică în puterea intelectului uman, iluminat de Dumnezeu, s-ar putea căuta însuşi spiritul nou al Renaşterii şi în care va persista cu timpul motivul de orgoliu al raţionalismului modern.

Dar la capitolul interferenţelor de valori spirituale, pe care căutăm să-l definim prin aceste exemple, se poate invoca, cu deplină îndreptăţire, ambiţia lui Pico della Mirandola de-a realiza o teologie „poetică“, prin care să demonstreze că poeţii profani nu ar fi în realitate decît tot atîţia „savanţi teologi“, pentru ca între poeţii astfel consideraţi să-şi afle locul însuşi Homer[21].

După prima-i şedere la Florenţa, unde se afirmase ca un mare erudit (ebraist) în Cenacolul filozofului Ficino, „fenomenalul“ Giovanni Pico, se dusese la Paris, în 1485, spre a cunoaşte şi savantul mediu al Sorbonei[22].

Dar în primăvara anului următor, el se întorsese la Florenţa, unde, în amintirea disputelor de la Paris, s-a gîndit, în tinereasca-i semeţie, să-şi pună în valoare doctrina, printr-un „spectaculos certamen“ (întrecere) intelectual. Spre finele acelui an, a răspîndit, într-adevăr, nouă sute de „teze“, sau „concluzii“ dialectice, morale, fizice, matematice, metafizice, teologice, magice, cabalistice, etc., scoase din filozofi caldeeni, arabi, evrei, greci, egipteni sau latini — iar o parte erau proprii, — dînd de ştire că era gata să le susţină pe toate în public, cu cei mai mari savanţi ai timpului şi ai lumii, cărora le dădea întîlnire la Roma, oferin-

Scanned with OKEN Scanner

du-se a le despăgubi pînă şi banii de drum în acest scop.

Locul disputei fiind Roma, capitala lumii catolice, ea n-a mai putut în cele din urmă să aibă loc, căci pentru unele din acele teze Pico a fost învinuit de erezie, ceea ce i-a determinat chiar o nouă fugă în Franţa.

O atare iniţiativă nu era de fapt o inovaţie. Căci cu 40 de ani mai înainte, spaniolul Fernando de Cordova pusese la cale ceva aproape identic la Genova; iar în 1460, G. Filelfo răspunsese, fără nici o pregătire prealabilă, la 32 de întrebări ce-i fuseseră propuse, în faţa dogelui şi a senatului Veneţiei.

Asemenea reuniuni intelectuale, în acelaşi scop, se ţineau apoi la Florenţa, în însăşi catedrala S. Maria del Fiore, în care un filozof sau un teolog răspundea publicului la orice întrebare.

Ele dovedesc, de oriunde s-ar fi anunţat, caracterul de adevărată „virtute" pe care-l căpătaseră în societatea vremii, aptitudinile intelectualiste, precum erau erudiţia, sau chiar memoria în cele mai accidentale forme.

Ca o consecinţă a lor, se va constata o anumită deviaţie în toate disciplinele ramificate din cele umaniste, precum era critica literară, al cărei caracter se va preciza şi impune drept precumpănitor gramatical, în detrimentul celui estetic.

Faptul că încă din secolul al XV-lea tendinţa era să se piardă „sănătatea gustului literar" propriu-zis, se poate întrevedea printr-un citat din Varchi[23], în legătură cu dialogul său *Ercolano* şi anume cu relatarea că Pico della Mirandola îl considera pe Magnificul Lorenzo, mai mare poet decît pe Dante sau pe Fr. Petrarca. (Şi nici nu este cazul să se creadă că o asemenea decalare de valori ar fi pornit dintr-un sentiment de adulaţie, date fiind îndrumările lui Lorenzo şi marea sa pricepere în problemele de literatură).

De fapt, majoritatea umaniştilor au aspirat la gloria de „gramatici" (filologi), rare fiind cazu-
 rile celor care-au folosit această disciplină pentru

studiile de retorică (adică de „literatură“ şi de estetică).

Excesele s-au căutat a fi corectate, de unele spirite mai îndreptate spre fenomenul literar propriu-zis, precum a fost un poet şi umanist ca Pontano.

Dar şi acesta a practicat „gramatica“, influenţat fiind de îndrumarea intelectuală contemporană, în măsura în care a criticat excesul acesta la alţii. Mai este apoi de observat ceva, care este mult mai profund şi mai general, din acest punct de vedere: despre o adevărată critică estetică, în care să se constate adică valoarea expresiei, „nu ca semn, sau ca formă, dar ca aspect vizibil şi necesar“[24], nici în cazul lui Pontano nu este posibil să se vorbească.

Un istoric al Renaşterii la Florenţa[25], a ţinut odată să declare: „Principilor, atît de crud bănuitori cu scriitorii care nu ar fi fost şi eruditi, puţin le păsa de «artă», preocupată mai ales să îmblînzească şi să mulţumească simţurile şi, fără să vrea, contribuind la istovirea energiei supuşilor pe care-i ocîrmuiau acei principi“.

Ceea ce s-ar putea denumi de fapt „lupta“ între valorile estetice şi cele intelectuale, adică între artă şi umanism, se poate deduce şi din următorul fragment, aflat într-o epistolă a vestitului profesor umanist Guarino Guarini din Verona, prin care-l prezenta unui înalt prelat pe Maffeo Vegio: „... Sigur că este un lucru minunat şi vrednic să fie lăudat de mulţi, a ţine în casă vase frumos cizelate, draperii şi alte asemenea podoabe; dar nu este mai puţin strălucit şi demn să se laude cineva, spre a spune astfel, drept o preţioasă podoabă, cu oamenii de valoare, cu o familie onestă şi cu servitori cinstiţi“[26].

Vespasiano da Bisticci, „librarul“ Florenţei lui Cosimo, a lui Piero şi a lui Lorenzo de' Medici, era deprins, de aceea, să scruteze persoanele pe care a avut prilejul să le prezinte apoi în cunoscuta sa colecţie de *Vieţi*[27]. În felul de-a privi şi de-a prezenta oamenii vremii, Paolo Arcari a observat la Vespasiano tendinţa de-a nota „în ţinuta

perfectă și în eleganța exterioară a lor, un reflex al spiritualității lăuntrice".

Dar el admira la acele personaje mai ales calitățile intelectuale, înainte de toate memoria și dragostea pentru studiu, în măsura în care prigoneau ignoranța.

Se poate vorbi astfel de-o adevărată sete de învățătură, de-a practica lecturile cu o adevărată înfrigurare, generalizată în întreaga intelectualitate și care putea să ducă la unele „deprinderi tipice".

Umanistul Niccolò Niccoli, cercetat de mulți prieteni și admiratori, dată fiindu-i celebritatea, îi punea fiecăruia o carte în mînă, pentru ca la plecare să-l întrebe ce înțelesese din cele citite.

De aceea, vorbind nu de mult despre *Eseurile* lui Montaigne, Giuseppe Toffanin afirma despre acestea și despre „livrescul" culturii umaniste în general[28]: „În eseuri, ca în cele mai bune tratate ale Renașterii italiene, punctul de plecare inițial provine din viață; dar alte zece reminiscențe converg în ele din cărți".

În asemenea constatări se găsește și temeiul de-a putea vorbi despre un „culturalism sufocant" al autorilor de tratate din timpul Renașterii.

Drept este că poezia anterioară, pe vremea unui Brunetto Latini, sau a lui Dante, se prevalase de un substrat intelectual, „științific", cu valoare de alegorie și simbol. Atmosfera în care era cuprins acest substrat rămăsese însă accentuat poetică.

În Renaștere, tendința este să se întrerupă orice preocupare de-a menține o asemenea atmosferă. „Umanitățile" vor avea toate onorurile și vor cuceri toate simpatiile. A fi fost „umanist" (chiar pedant), începea să valoreze mult mai mult în prestigiul vremii, decît a fi fost un simplu poet, ceea ce prinde a deveni chiar imposibil.

Secolul al XV-lea italian, constată fără teamă de-a exagera Philippe Monnier[29], „incapabil să conceapă o Beatrice, să cînte o Laură, să povestească o Griseldă (ca Boccaccio), va compune poeme ca *Africa* (Petrarca), sau scrieri ca *Genealogia Deorum* (Boccaccio), deci compilații. Cu răsuflarea

obosită, ca cineva care a cîntat prea mult, acest secol va căuta să-şi tragă respiraţia, ascultînd cîntecele altora. Istovit, enervat în forţa-i creatoare, el se va reface prin *studiu*. Aceia cărora Salutati le spunea «Triumvirii», adică Dante, Petrarca şi Boccaccio, fuseseră în acelaşi timp «furnici» şi «greieri»; acuma, în secolul al XV-lea, nu vor mai exista decît «furnici». Aceia adunaseră pentru ei şi transformaseră neîncetat cele agonisite în monumentele de tinereţe şi de viaţă; acest secol va aduna pentru viitor. El va săvîrşi într-un secol, dar cu mai multă siguranţă şi folos, ceea ce un om din secolul al XIV-lea săvîrşea în chip genial într-o viaţă; şi spre a o trece poeţilor de a doua zi, fragmentar, cu multă răbdare, va strînge, va cataloga şi va aşeza pe tablete bine orînduite şi accesibile oricui, glorioasa moştenire a trecutului".

Acest ideal, menit să generalizeze umanismul drept scop, nu drept mijloc, avea să influenţeze în curînd însuşi felul de a concepe rosturile vieţii în general, trecînd deci de limitele totuşi înguste ale problemei culturale. Căci pentru supremaţia preocupărilor intelectuale, cînd era vorba despre înseşi normele de viaţă în Renaştere, se poate invoca exemplul operei lui Matteo Palmieri *Della Vita Civile*, care lui Hans Baron i se pare a fi „cea mai desăvîrşită contopire a umanismului cu spiritul civic florentin"[30], în care umanistul ţinea să afirme, de la început şi categoric, că prelungitele studii istorice l-au convins de următorul adevăr: „Viaţa care ar uni plăcerile intelectuale cu o activitate onorabilă, într-o republică bine orînduită, ar constitui viaţa cu adevărat perfectă" (deci: plăcerile „intelectuale").

În aceeaşi ordine de idei, adică a normelor valabile pentru întreaga viaţă, se poate aminti din nou cazul umanistului Coluccio Salutati. Acesta, într-o discuţie imaginară şi contradictorie despre căsătorie, pe care şi-o închipuie între un patrician roman şi un simplu plebeu, ajunge să susţină[31] că studiile de cultură umanistă, care ar trebui să-l intereseze atît pe soţ, cît şi pe soţie, constituie — împotriva părerii lui Petrarca, în sensul că soţul

Scanned with OKEN Scanner

nu poate servi în același timp și „filozofia", și „femeia" — suprema fericire a vieții conjugale.

Femeile, docile la astfel de sugestii, le-au adoptat imediat, în felul lor. Și au apărut la marile solemnități, cu litere, cuvinte și devize savante, dacă nu chiar cu cărți, cusute pe rochii[32]. Clasa „femeilor savante" începea astfel să se populeze în număr impresionant de mare, spre a se generaliza și la cele două sexe, după cum se generalizase la toate vîrstele, pasiunea pentru cultură și accentuarea valorilor intelectuale.

Dar, pentru susținerea tezei cu care vom încheia cercetarea noastră, pe noi ne va interesa cu deosebire *Literatura* secolului al XV-lea, adică acea valoare estetică pe care o vom putea opune categoric celei plastice, în jocul de raporturi care caracterizează primul secol de dezvoltare a Renașterii.

De aceea, va fi îndreptățită, credem, abundența exemplelor aduse de noi din cîmpul literelor, spre a susține aceeași observație cu privire la intensa și prevalenta intelectualizare, de care a dat dovadă umanismul în secolul său de aur.

În acest scop ne vom adresa atît celor mai feluriți reprezentanți ai literaturii și poeziei din Quattrocento, cît și celor mai norocoase curente sau genuri. Și vom începe cu exemplul oferit de un mediu ca acela de la Napoli, indicat prin specificul său natural să fie mai precumpănitor liric și mai puțin intelectualizant ca acela din alte centre de cultură și creație ale Renașterii. Căci ar fi de așteptat ca la Napoli cel puțin, în soarele și voluptatea Golfului cu Sirene, să se constate o expansiune mai precumpănitoare de sentimentalism, din care să-și ia zborul, nestînjenită, sigură de ea, inspirația lirică, spre cele mai splendide posibilități și afirmații.

Nicola Festa, într-un moment cu totul întîmplător al tratatului său despre umanism[33], are intuiția tezei pe care o dezvoltăm aici, cînd observă: „Poezia, care la Florența, între umaniști, este o excepție în această perioadă (limitîndu-se, putem spune, numai la Poliziano și Lorenzo), în Neapo-

Scanned with OKEN Scanner

lul aragonesilor este de regulă", datorită sugestiei mediului natural.

Dar se naşte, firească, întrebarea: cu ce rezultate lirice, şi acolo?

Pînă ce vom examina, caz de caz, asemenea rezultate, este bine să se observe, principial, că la Napoli aveau să se dezvolte, ca o urmare a Renaşterii, exagerările manieriste ale tuturor Arcadiilor şi „arcaderiilor" literare, ca şi barocul.

Dar să ne oprim acum în faţa celor mai de seamă reprezentanţi ai poeziei napolitane din Quattrocento.

Sub auspiciile regelui ocrotitor al muzelor, Alfonso d'Aragon, Antonio Beccadelli, zis il Panormita, poet şi umanist, a fondat la Napoli o academie care-i va asigura toată celebritatea.

„Academicienii" se întruneau adesea în vila sa, pe malul mării, în splendorile golfului, la Resina (Herculanum nu fusese încă explorat).

Uneori şedinţele aveau loc în timpul plimbărilor.

Într-un astfel de centru, cu totul excepţional din punct de vedere al sentimentului naturii şi apt prin el însuşi să inspire oricui efluvii de sentimente şi, eventual, de poezie, discuţiile erau însă filozofice, dacă nu chiar, gramaticale. Căci pentru asemenea academicieni, gramatica era *„disciplinarum omnium principi"*[34] şi ea se arăta dispusă a face concesii cel mult istoriei, filozofiei, sau istoriei naturale.

De aceea „literatul" Antonio Beccadelli, zis Il Panormita, avea să rămînă celebru toată viaţa, în ceea ce priveşte creaţia literară propriu-ziză, pentru o operă de tinereţe, caracterizată drept „imorală şi perversă" (deci neînstare să se ridice la rangul de operă reprezentativă, fiind criticabilă pentru scăderi prea evidente de natură etică), intitulată *Hermafroditul*, în latineşte (1420—1424)[35].

Chiar un poet ca Gioviano Pontano, marele liric de la Napoli, cel mai mare poet latin al timpurilor moderne, alături poate de Angelo Poliziano, trăind în mirajul partenopeic şi în învăluitoarea atmosferă de senzualism şi lumină a împre-

Scanned with OKEN Scanner

jurimilor de acolo, nu s-a sustras de fapt procesului de intelectualizare.

Căci dacă Pontano a practicat mai mult ca oricine altul poezia lirică (în poeme latine, ca Tibul sau Catul în antichitate), pe lîngă unele culegeri de hexametri, și de endecasilabe latine, se notează în activitatea sa o impresionant de bogată producție filozofică, „astrologică", morală sau pur și simplu didactică.

Căci și Pontano are o serie întreagă de tratate, care-l trec de-a dreptul în rîndul cărturarilor.

Ceea ce înseamnă, generalizînd o dată mai mult prin cazul lui, că poetul era subordonat în Quattrocento cărturarului, care putea, bineînțeles, să practice și poezia.

Dar nu era îndemnat totdeauna s-o facă în cel mai superlativ grad, sau exclusiv, spre a-și asigura toată gloria, într-o epocă în care, ținînd seama de constatarea noastră, că Renașterea s-ar putea înțelege drept o epocă de supremație a valorilor estetice, poezia lirică, și cu ea întreaga literatură, alături de artele plastice, ar fi asigurat prin sine o atare glorie.

Dealtfel, critica literară recunoaște astăzi curent[36] capodopera lui Pontano într-o operă în proză, să se rețină faptul, și în latinește, bineînțeles, intitulată *Asinus* (1488). Căci acest poet autor al unei neîntrecute serii de mici poezii familiare, precumpănitor idilice, intitulate *Naeniae* (cîntece de leagăn), poate să fie considerat mai mare prozator decît poet liric, în timp ce amintita sa operă poate fi trecută în categoria capodoperelor de proză latină ale secolului umanist. Este drept că proza practicată de Pontano era cît se poate de „poetică", că presupunea un substrat subiectiv, că denota aluzii la resentimente personale, legate și de întîmplările vieții sale de om politic, alături de interesante mărturisiri despre fericirea vieții de țară, în vila sa de liniște și delicii. Dar toate aceste elemente nu modifică însuși caracterul operei[37].

Așadar, numai aparent s-ar putea înlătura, prin citarea poeziei latine a lui Pontano de la Napoli,

învinuirea că de fapt Renașterea nu s-a realizat, susținut și autentic, din punct de vedere literar.

Căci se poate observa, principial, că și în cazul acesta, este vorba de o lirică „latină", care nu s-ar putea deci substitui producției italiene, „vulgare" propriu-zise, în sensul popular național.

Și apoi, alături de *Asinus*, sau de *Naeniae*, capodopera lui Pontano se înclină a fi recunoscută în cele două „cărți" de endecasilabe elegiace, intitulate *De Amore Coniugali*, delicioase prin sinceritatea lor idilică și prin senzualismul lor; din punct de vedere al semnificației față de marile compoziții ale literaturii italiene anterioare (Dante, Petrarca, Boccaccio), asemenea realizări literare nu infirmă, firește, teza pe care o ilustrăm.

Sigur este că poetul Jacopo Sannazzaro, tot la Napoli, a dat poeziei pastorale a Renașterii, și prin aceasta a lumii moderne, pentru cîteva secole, capodopera genului, prin opera sa *L'Arcadia*.

Putem însă afirma că și aceasta a fost în realitate mai mult o întreprindere de răsunet și de reputație.

Considerată estetic, *L'Arcadia* este, într-adevăr, declarată curent drept un mozaic, în care se contopește cel mai variat material de inspirație, dar în care se simte că intențiile „îi încurcă adesea creatorului adevărata libertate de creație"[38]. Cu alte cuvinte și Sannazzaro se resimte de procedeele intelectualiste, iar cazul său poate fi reținut printre cele mai caracteristice. Deoarece, cu toate apreciabilele merite ale *Arcadiei*, față de atîtea producții literare ale secolului al XV-lea, ea prezintă pentru cititorul modern următorul inconvenient: „... Nouă, toată acea monotonă prezentare a unei vieți pastorale cu totul în afară de realitate și acea reprezentare a unei naturi frumos corectată, ne devin cu timpul greoaie, chiar dacă se simte inspirația, fie și viguroasă, a unui suflet de elită"[39].

Dar Jacopo Sannazzaro (socotit mare scriitor și prin faptul că a încercat naționalizarea umanismului în Italia, poate întregi observația prin alte producții ale sale. Poema latină *De partu Virginis* a rămas de fapt opera sa de maturitate și ea s-ar

Scanned with OKEN Scanner

putea prețui deopotrivă pentru considerentul că este reprezentativă tendințelor spirituale ale întregului secol, ceea ce îi trebuie unei opere care aspiră la recunoașterea de capodoperă, fiind o poemă cu subiect creștin, realizată în formă pur clasică.

Poetul are însă un program, pe care nu-l ascunde: căutarea perfecției formale, pentru a da expresie la două sentimente egal de vii în sufletul său, adică admirația pentru frumusețea antică și evlavia de bun creștin, față de Fecioara Maria[40].

Programul însă este prea vizibil și deci prozaic; el se transformă într-un scop pe care-l urmărește autorul și care dă operei un caracter precumpănitor didactic. Creația de artă se resimte astfel profund și în cazul acestei încercări literare a Renașterii, prin poezia lirică latină.

Îndreptînd deci investigațiile noastre spre alt aspect al literaturii quattrocentiste de la Napoli, ne vom opri atenția asupra posibilităților populare, pe care le-am putea crede mai spontane și mai neimplicate în procesul de intelectualizare. Iată ce vom constata însă, în legătură, de exemplu, cu farsa populară napolitană.

Aceasta a fost destul de mult cultivată și gustată pe timpul lui Pontano și Sannazzaro[41]. Dar ecoul ei de poezie pentru poezie nu s-a putut auzi prea departe, deoarece nu s-a arătat nici un poet cult, în stare să facă pentru ea ceea ce făcuse la Florența, pentru materia epică populară, Pulci, sau pentru balade, Lorenzo și Poliziano.

De la cazurile marilor poeți meridionali, putem să trecem apoi la acela al unor poeți mai neștiuți, pentru ca generalizarea concluziilor să-și asigure toată valabilitatea.

Iată-l, astfel, pe nobilul Pietro Jacopo di Gennaro (1436—1508), seniorul de la Rocca delle Fratte și „președinte al regeștii Camere della Sommaria"[42].

Opera literară a acestuia se cifrează la multe sonete și poeme. Dar autorul lor s-a dovedit de fapt „un poet de școală, fără nici un fel de inspirație", fiind totdeauna „rece și decolorat".

Nici mai favorizată de muze nu s-a putut dovedi inspirația poetică a unui Francesco Galeota († 1497), nu mai puțin nobil și mai puțin insistent poet (de inspirație populară), decît Gennaro[43]; sau producția literară a prietenului comun al acestora, Giulio Perleoni, cunoscut sub numele de Rustico Romano.

În opera acestor trei poeți napolitani, predomină imitația, în special petrarchismul. Faptul acesta le clasifica și cazul. Iar constatarea, oricît de dezolantă, nu este infirmată de cazul poetului-pușcăriaș Giannantonio de'Petrucci. În lirica acestuia străbat, este drept, accente de-o sinceră inspirație pesimistă, dar care nu reabilitează, așa cum nici nu ne-am aștepta, dealtfel, lirica meridională. Mai norocos din acest punct de vedere nu putea fi, în sfîrșit, un străin, adică Benedetto Gareth, de loc din Catalonia (Spania), ajuns la Napoli „marele poet" și demnitar Cariteo (1450?—1514), reputat academician al Academiei lui Pontano.

În culegerea de poezii lirice a acestuia, denumită *Endimione*, abundă sonetele cu caracter adulativ, politic și istoric. Originalitatea ei este redusă, marea ambiție literară a poetului constînd din ingeniozitatea cu care caută să împreune în versuri reminiscențele variatelor sale lecturi din clasici, sau din ceilalți poeți[44]. Așa încît, nici arta adevărată a poetului Gareth-Cariteo, în care nu se aude „vocea unui suflet", nu poate fi, nici pe departe, la înălțimea faimei de care s-a bucurat ea în tot secolul al XVI-lea.

Dar să nu uităm că, alături de sudul peninsulei și de Napoli îndeosebi, Veneția era tot atît de susceptibilă să înflăcăreze imaginațiile și să condiționeze, fie și prin abținerea acelui mediu de la o participare excesivă la tendințele Renașterii, o mare și autentică dezvoltare lirică.

Pe cînd, în realitate, fie chiar și în poezia populară de iubire, practicată la Veneția și înnobilată de străduințele unui „cîntăreț" cult ca patricianul Leonardo Giustinian, rămas celebru tocmai prin cultivarea acestui gen de poezie (*lo strambotto* și *la canzonetta*)[45], se constată sau o notă de near-

tistică emfază, sau o monotonie tematică veche cît și poezia pseudotrubadurică din care deriva, sau, în fine, o iremediabilă artificialitate a epitetelor.

Nimic nou, nici o putere de retrăire a acelor momente de sentimental elan erotic, întreaga producție lirică a acestui poet venețian putîndu-se reduce la un întreg „repertoriu de manieră, care numai uneori cedează locul reprezentării caldei realități a vieții".

Așa se va explica, de fapt în alt sens, de ce lirica italiană a secolului al XV-lea va avea nevoie la tot pasul de susținerea inspirației prin tot felul de modele, luate fie din lirica latină, fie mai ales (mai ales!) din cea anterioară italiană (dulcele stil nou, Dante sau Petrarca).

Deplasînd acum exemplificarea spre alt centru foarte activ de cultură din Renaștere, adică spre Ferrara, vom putea stabili cu destulă ușurință poziția lui Boiardo, poet epic dar și liric, din același punct de vedere.

Lumea poetică a lui Boiardo, autorul primei mari poeme cavalerești a Renașterii, nu va apărea, ca lumea poetică a precursorului Pulci, în contrast cu tradiția cavalerească medievală; ci ea va fi însăși această lume, „pătrunsă de un suflet nou, adică de sufletul unui îndrăgostit și curtenitor cavaler, de la finele secolului al XV-lea"[46].

La Roma apoi, care, prin pontifii săi, va cunoaște aceeași emulație de cultură și artă ca toate centrele Renașterii, dacă nu mai mult (Roma n-a ajuns totuși, drept centru firesc al romanității antice, să se identifice, în locul Florenței, cu centrul de iradiere al întregii Renașteri); la Roma se va constata o mare mișcare istorică (prin Flavio Biondo), sau arheologică (prin L. B. Alberti), umanistică în general și în tot felul, dar nu accentuat literară.

Drumul spre Florența, în căutarea unui mai categoric succes, îl deschide Angelo Poliziano.

În critica Renașterii, îl întîmpină însă și pe acest poet, constatări ca următoarele[47]: „Poliziano nu a fost un poet, ci, înainte de toate, un erudit, sau,

cum îi plăcea lui să se laude, „un gramatic". De aceea l-a şi denumit Marsilio Ficino „Hercule care omoară monştrii vechilor texte". Căci el obişnuia să folosească în tot ce scria, tot ce ştia. Drept este că poseda un excepţional simţ de armonizare a tuturor şi a celor mai variate provenienţe de cultură, asimilate în timpul marii lui cariere de umanist, neîntrecut prin curiozitate şi rîvnă la studiu, spre „a le topi într-un preţios metal, a cărui noutate şi strălucire a fermecat «pe oricine i-a citit sau ascultat poezia»"[48].

Poliziano a fost poetul curţii lui Lorenzo. Lorenzo Magnificul a reprezentat cel mai prielnic şi sincer moment al Renaşterii la Florenţa, în toată deplinătatea cuvîntului şi în toată libertatea de acţiune.

Poliziano este deci poetul tinereţii, ca spirit şi ca formă, al Renaşterii, care a fost în primul rînd o reîntinerire a omului, în spirit şi formă.

Poliziano ar fi trebuit să fie poetul *acestei* Renaşteri.

Şi totuşi: el s-a realizat, din adolescenţă, prin poezie, este drept; dar nu s-a desăvîrşit prin urmărirea acestui proces de creaţie; ci indirect şi lent a părăsit poezia, pentru erudiţie şi erudiţia pentru filozofie[49].

Ajuns la maturitate, profesor de literatură (sau cum i se spunea pe atunci, de elocinţă), la universitatea din Florenţa, primele prelegeri i-au fost, într-adevăr, literare, dar cele din urmă, filozofice.

Căci Poliziano a fost prietenul lui Ficino şi al lui Pico della Mirandola.

Dar chiar şi în prelegerile sale literare, el a profesat o estetică foarte precis îndrumată spre eclectism. Căci le arată în tot felul tinerilor săi discipoli şi literaţi, obligaţia modelelor, pe care le vor alege din clasicii decadenţi, fiind mai uşor de imitat. Nu este omisă apoi oportunitatea mozaicului, cu imitaţii posibile din cele mai variate provenienţe (aşa cum însuşi Poliziano le practicase în opera sa). Căci dacă se putea admite cel mult o inspiraţie personală în poezie, obligaţia cît mai

Scanned with OKEN Scanner

feluritelor modele clasice rămînea de la sine înţeleasă.

Dar, trecînd cu exemplificarea la înseşi realizările poetice ale lui Poliziano, vom aminti că încercările sale în acest sens au fost foarte timpurii şi au rămas foarte variate.

Ele s-au produs, după cum spuneam, la Florenţa, pe vremea celei mai nestînjenite expansiuni de vitalitate şi de supremaţie a frumosului artistic.

Cu toate acestea, în asemenea încercări de tinereţe (în acestea!), corespunzînd cu tinereţea cea mai sinceră a Renaşterii, tinereţea celui mai dotat dintre poeţii noi ai Florenţei în Renaştere; în asemenea încercări se pot identifica la tot pasul urmele, prea evidente, ale intensei opere de cultură, care, deşi asimilată de ingeniozitatea toscană a scriitorului, ca şi de eleganţa lui stilistică, „se reduce la o esenţă de preţiozitate şi de subtilităţi, dacă nu la un abil exerciţiu de rafinată virtuozitate stilistică“[50].

Altă dată, „deprinderile meditative ale savantului de bun gust adumbresc promptitudinea simplă şi sinceră a formelor, chiar acolo unde afinităţile coboară în adîncul inspiraţiei populare, de unde aleg motivele de inspiraţie“[51].

Poezia începuturilor lui Poliziano apare, astfel, de-a dreptul, drept o poezie care se realizează „peste altă poezie“ şi care nu trăieşte, cînd trăieşte, decît din plăcerea poetului „de-a mai gusta o dată, create de el însuşi, formele, ritmurile şi melodiile mai dinainte gustate în compoziţiile altora“.

Dar iată-l chiar pe Angelo Poliziano din celebrele balade în italieneşte (nu în versuri latine), precum este *Balada Rozelor*[52].

Începutul, de-o suavitate de inspiraţie graţioasă şi suficient susţinută, într-o atmosferă de panteism care înviorează cu adevărat, cade în locurile comune ale „moralei“ finale, confundată cu adagiul horaţian al lui *carpe diem*. Ceea ce este tot o intelectualizare, menită să întunece adevărata inspiraţie şi poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Sau iată altă baladă, nu mai puţin celebră, a sa, aceea a „micii păsări", care începe cu versul „*I' mi trovai un dì tutto soletto*"*.

La început, poate fi vorba în această baladă de o adevărată revărsare de poezie; dar apoi, ea este „strangulată" de perindarea aluziilor cu valoare de simbol, ceea ce este pentru noi (adică simbolul) tot un element intelectualizant, chiar dacă este tradiţional în lirica italiană.

Se constată că în nu puţine dintre aşa-zisele balade „glumeţe" ale lui Poliziano, „Cultura rămîne un patrimoniu exterior; ea nu se transformă în stări sufleteşti şi în conţinut de artă"[53].

Dar iată cazul celei mai serioase întreprinderi poetice a lui Poliziano, adică *Le Stanze per la Giostra* (strofele pentru *giostra* lui Giuliano de'Medici), poema sa în limba italiană, de care se leagă cea mai durabilă reputaţie a poetului în istoria literaturii.

Şi în acest caz, pe lîngă necontestatele frumuseţi de amănunt (mai ales în ceea ce priveşte evocarea scenelor naturale, de un relief pictural, care poate să ne ducă spre aceleaşi constatări cu privire la prevalenţa plasticului); sau pe lîngă tot felul de reminiscenţe din lirica anterioară (de la Virgiliu la Tibul şi de la Guinizelli la Dante), care presupun şi la baza acestei compoziţii lirice a lui Poliziano un adevărat „mozaic", iată ce observă critica literară din punct de vedere liric propriu-zis[54]: „... Ceea ce urmează după aceste frumuseţi de amănunt, îneacă poezia în literatură, sau degradează o năvalnică poezie de adevărat suflet, într-o rafinată poezie de cultură, în care Muza lui Poliziano nu rareori s-a complăcut, precum s-a văzut în compoziţiile sale mai mici".

Încercările dramatice ale acestui creator de poezie al Renaşterii nu modifică, desigur, constatările criticii.

Căci dacă Poliziano a izbutit să-şi asigure prin *Fabula lui Orfeu* reputaţia de prim autor dramatic modern al Italiei (în sensul profan, nu sacru), din

---

* „Singur-singurel mă aflam într-o zi" *(it.)* (S. P).

punct de vedere estetic, în loc de o dramă, sau de-o tragedie, a izbutit cel mult să compună o idilă pastorală, în care clasicismul (de proveniență ovidiană) și elementul popular (de proveniență sacră, în sensul de „Sacră Reprezentare"), nu reușesc să se confunde într-o „robustă unitate de viață" și deci de artă[55]. Dealtfel, abundența imitațiilor necontopite și a expresiilor nesusținute de inspirație este de atribuit, fiind vorba de o justificare a scăderilor, excepționalei grabe cu care lucrarea a fost improvizată.

În una din *Sylvele* sale, în fine, care, după cum se știe, nu erau decît prelegeri universitare în versuri, și anume, aceea intitulată *Nutricia* (tocmai aceea în care își arată gratitudinea față de poezie, deci în care și-ar fi putut dovedi entuziasmul pentru artă și poezie), Poliziano se mulțumește să refacă poezia lumii de la Homer la Lorenzo de'Medici și izbutește să prezinte iarăși o operă ce se remarcă, cel mult, printr-o „elegantă erudiție"[56], în care inspirația lirică se resimte în aceeași măsură.

Lorenzo Magnificul de'Medici, reprezentantul poeziei lirice a secolului al XV-lea alături de Poliziano, era predestinat, poate de însăși firea sa, ca să nu ajungă culmile marilor creații poetice anterioare.

Căci el s-a găsit în contradicție și cu idealul filozofic al Renașterii despre armonia perfectă, și cu ceea ce pretinde, oricînd și oriunde, estetica, de la creatorul de mari valori de artă (ceea ce i-a pretins, de exemplu, lui Dante și a obținut deplină satisfacție de la el): să nu existe în creatorul de artă doi oameni separați și incompatibili; ci cît de mulți oameni, subordonați însă unuia singur, care să fie poetul.

Or, se constată că în sufletul acestui Lorenzo au trăit totdeauna doi oameni, din cazul celor dintîi (constatarea o făcuse Machiavelli, care, desigur, avea toată experiența necesară)[57]: omul de stat, și alături, poetul, care se delecta cu ale poeziei, ascultînd-o de la alții, sau chiar practicînd-o

Scanned with OKEN Scanner

el însuşi. De aici (de la acest „se delecta"), putem deduce, principial, aspectul diletantistic al încercărilor poetice ale lui Lorenzo.

Inutile, faţă de cerinţele marii poezii şi ale marilor aşteptări de la literatura Renaşterii, au rămas încercările sale de poezie sacră[58], sau de poezie bucolică ovidiană, după cum chiar şi „cancionierul" său, adică însăşi culegerea sa de poezii „lumeşti", îi apare criticii moderne mai mult drept „o operă de cultură, decît de inspiraţie". „Petrarca, Platon, dulcele stil nou — observă într-adevăr Rossi[59] — se unesc şi se conciliază în acele versuri ale lui Lorenzo, deoarece nu există încă o viguroasă individualitate, care să absoarbă tot şi să-l anuleze într-o nouă expresie poetică."

De aceea, se poate indica în cel mai de seamă purtător de răspundere al lirismului din timpul deplinei şi maturei desfăşurări a Renaşterii florentine, un poet în care se recunoaşte, evident, „diletantismul de experimentator a tot felul de stiluri" şi a tot felul de inspiraţii „indirecte", de la cele ovidiene, la cele populare, glumeţe, dacă nu triviale şi de la cele din natură, la cele grave, din Laudele Sacre.

Marsilio Ficino, venerabil acum prin doctrină şi ani, obişnuia să-l cerceteze adesea pe Lorenzo.

Dar de cîte ori se întîlneau, ca şi cu bunicul acestuia Cosimo, nu făceau decît să discute, îndelung şi cu multe cuvinte de laudă, ideile lui Platon[60].

Se observă, imediat, că în poema sa *Altercazione*, Lorenzo se mulţumeşte, de fapt, să pună în versuri impresiile culese cu prilejul acelor discuţii, pe care dealtfel şi Ficino le-a transcris într-o operă în proză.

Discuţiile lor se refereau, de cele mai multe ori, la problema fericirii şi aveau loc în frumuseţea naturală, în calmul parcului vilei de la Careggi.

Şi cu toate acestea: poezia înflorită în sufletul poetului, dintre acele frumuseţi naturale, dintr-o inspiraţie ca problema fericirii, discutată, în prezenţa lui Platon, cu un venerabil şi inspirat maestru ca Ficino, a izbutit să fie cel mult „plictisitoare" şi lipsită de viaţă. Deoarece, „cadrul în

care şi-a prezentat Lorenzo compoziţia aceasta, ar fi putut să fie cît se poate de atrăgător, dacă nu l-ar fi uitat atît de repede, spre a se lăsa în voia unor sterile argumentări doctrinale, cu totul lipsite de noutate şi repetate pînă la dezgust".

În epoca maturităţii sale de gîndire şi de creaţii literare, acelaşi poet se fixase definitiv în admiraţia pentru Platon; astfel că, „tot ceea ce nu trecea prin tiparele platonismului nu era socotit de el vrednic de-o înaltă poezie"[61].

Judecînd după operele lui Lorenzo, s-ar putea deci crede că între el şi maestrul său Ficino, „s-ar fi făcut învoiala ca acesta din urmă să fie filozoful renăscutelor doctrine platonice, iar Lorenzo poetul lor".

Aşadar: poetul unei doctrine filozofice, fie chiar şi platonice; subordonat deci, ca poet, gîndirii; un exponent al intelectualismului, şi astfel.

Dar cel puţin, dacă ar fi izbutit să dea o mare poezie lirică de coloratură filozofică, rolul acela de colaborator al lui Ficino, încă ar fi fost bine primit de aşteptările noastre.

Atîta numai că în culegerile de poezii ale lui Lorenzo se pot găsi şi unele adevărate „flori poetice"[62]. Ele ar putea fi cu atît mai de preţ, cu cît se sustrag tocmai legilor platonismului şi sînt mai puţine.

Din cazul acestor inspiraţii, unul mai ales merită să ne oprim o clipă asupra lui:

Între pretextele mai sincere de emoţie, susceptibile să se transforme în poezie, a fost, desigur, pentru Lorenzo moartea preatinerei şi preafrumoasei Simonetta Cattaneo.

După ce o îndrăgise Giuliano de'Medici, fratele Magnificului, pe aceasta o cîntaseră în versurile lor mai toţi poeţii Florenţei, printre care, firește, Poliziano; şi o portretizaseră toţi pictorii, printre care Sandro Botticelli.

Moartea neaşteptată a Simonettei se transformase deci pentru întreaga Florenţă într-un adevărat eveniment.

Lorenzo pare a fi suferit atunci mai mult decît însuşi fratele său Giuliano.

Într-o scrisoare a sa, el ţinea, într-adevăr, să declare că nu mai existase altă femeie, care s-o întreacă pe aceea în frumuseţe şi în distincţie[63]. Dar cu cît Simonetta se făcuse mai iubită de toţi florentinii, cu atît ei au plîns-o la moarte mai sincer şi cu atît poeţii şi artiştii de la curtea lui Lorenzo s-au străduit să se inspire din sinceritatea acelei dureri în operele lor de artă.

Prilejul fusese admirabil, spre a provoca, în poezia lirică a vremii, realizarea unei adevărate creaţii.

Cantitativ, încercările au fost destul de numeroase; calitativ însă, rezultatele lirice au fost mediocre şi sub orice aşteptări.

Lorenzo însuşi a compus cu prilejul acela patru sonete, în care însă, cu unele excepţii, a reuşit să fie „atît de retoric şi de nenatural", încît acele compuneri poetice, în care este mai mult ascultat Petrarca, decît sinceritatea propriilor sentimente, ar putea să figureze foarte uşor, în orice culegere de poezii decadente. Căci în ele se simte, mai presus de inspiraţie, exerciţiul literar al imitatorului.

Între poeţii Florenţei, de la Cosimo şi Lorenzo, unul dintre cei mai dotaţi s-a dovedit a fi Cristoforo Landino[64].

Mînuind cu multă vivacitate versul latin, acesta a putut trece printre precursorii cei mai apropiaţi ai lui Poliziano.

Şi totuşi, în poeziile lui Landino (în sonete sau elegii), „fantezia este pornită mai mult din afară decît din suflet, mai mult din reminiscenţele mitologice şi stilistice, decît din fervoarea vieţii intime".

Cu ocazia publicării culegerii de poezii lirice a lui Cr. Landino, sub titlul *Carmina Omnia*, iată, într-adevăr, ce putea să constate nu de mult un critic[65]: mai întîi, frecvenţa motivelor reluate din poeţii antichităţii (Virgiliu şi Horaţiu, în special), sau din cei vechi italieni, ai dulcelui stil nou. În schimb, „lipsesc acele vibraţii intime, acea emoţie şi acea căldură de afecţie, acea pasiune interioară, care trebuie să mişte sufletul poetului, dacă vrea ca ceva din pasiunea aceea, fie numai şi prin re-

Scanned with OKEN Scanner

flex, să miște sufletul și mintea cititorului. Acest lucru i se întîmplă rar lui Landino, care nu este poet adevărat. Iar versurile sale cele mai frumoase (și se ghicește ușor motivul), rămîn cele scrise pentru moartea fratelui său, în care iubirea pentru formă și pentru reminiscențele din clasici, nu izbutește să înăbușe un episod de viață realmente trăit și o durere cu adevărat simțită".

Cercetînd apoi și poemele pe care le-a realizat, nenumărat de multe și de variate, noua îndrumare literară a secolului al XV-lea, fie ele imitații dantești (iar această categorie este prin sine foarte semnificativă), fie de imitație boccaccescă (semnificația se menține), toate, în loc să denote îndrumarea nouă spre clasicism, se complac în cea mai fidelă perpetuare a predilecțiilor tematice și stilistice medievale.

Dar chiar și așa, ele sînt lipsite de poezie.

Nici una nu se ridica dincolo de interesul enciclopedic (didactic), sau alegoric (moralizator).

Iată, dintre atîtea exemple, cazul poemei unui scriitor ca Gentile Fallamonica, în care nu se poate regăsi cel mai timid accent de lirism adevărat[66]; sau cazul poemei *Geographia* (titlul o prezintă de la sine), a florentinului Francesco di Niccolò Berlinghieri, în care acesta ambiționează cel mult să rivalizeze cu Dante, luîndu-l însă drept călăuză și izvor de informație erudită pe geograful antichității, adică pe Ptolomeu, al cărui tratat cosmografic Berlinghieri îl transpune de fapt în terține, spre a reduce întreaga-i poemă la un catalog de nomenclaturi geografice.

Cît de savant putea fi autorul și tratatul său în versuri, am dedus cîndva din faptul că se găsesc acolo amintite, uneori chiar descrise, pînă chiar și părțile Dunării românești.

Dar observația nu salvează, ci acuză încercarea lui Berlinghieri, confirmînd totodată confuzia gravă ce continuă să se practice în Renaștere, între literatură (dacă nu chiar poezie) și manualele de învățat, prin astfel de poeme în versuri.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul florentin *messer* Rosello (1399—1452) nu poate fi prezentat, cel mult, decît drept un imitator al lui Petrarca[67], nelipsit de unele calităţi formale, dar lipsit tocmai de inspiraţie şi de fantezie, ca şi Benedetto Accolti, florentin şi el, sau ca poetul „popular" Antonio di Meglio, dacă nu ca acel Marco Piacentini, care excelează între colegii săi de poezie prin retorism şi artificialitate.

Dar în această serie de compoziţii lirice, care alcătuiesc de fapt toată lirica italiană a Renaşterii de început, nu lipseşte varietatea. Şi oricărei „varietăţi" s-ar adresa, rezultatele cu care s-ar întoarce observatorul critic cel mai sincer, ar fi acelaşi.

Iată cazul liricii amoroase culte, de inspiraţie clasico-mitologică. „Compuneri cărora coloratura mitologică să le confere o oarecare savoare, nu de tot displăcută, de clasicism, nu lipsesc; căci nu puţine din acestea, are un poet ca Antonio di Meglio, spre a nu mai aminti de alţii."[68]

Din păcate însă, o indiscretă erudiţie clasică se insinua, insistentă pînă a deveni supărătoare, şi în rimele de iubire, fie că ele ar fi derivat din izvoarele directe ale antichităţii, sau din operele lui Boccaccio, ale lui Petrarca, sau dintr-un loc oarecare al *Divinei Comedii*.

În această categorie de observaţii se poate introduce cazul de sinceră iubire (celebră drept atare), a poetului-suveran Sigismondo Malatesta, pentru inspiratoarea vieţii sale, adică Isotta degli Atti.

Această iubire a putut însă lua forme mai impresionante de creaţie, cel mult în piatra Malatestianului.

În poezie, ea s-a precizat în rimele de iubire compuse de Sigismondo, sau pentru el de poeţii curţii, şi în care se deplînge (fals), moartea imaginară a iubitei (care nu se gîndea în nici un fel, la anii ei cei tineri, să accepte un asemenea tragic destin, deşi mormîntul o aştepta, pregătit de meşterii seniorului, în catedrală).

De fapt, în locul inspiraţiei, care să pornească din realitatea unui sentiment, şi în acest caz petrarchismul dicta încă în materie de poezie. De aici impresia de convenţionalism şi de aici simţul

Scanned with OKEN Scanner

de deprindere lirică, la care se adaptează aceste cunoscute *Isotee*[69].

Călugărul Girolamo Benivieni, unul din cei mai aprigi discipoli ai celuilalt Girolamo de la Florența, a fost și poet: un poet mistic, inspirat de-o împrejurare excepțional de dramatică și deci aptă să determine creația. Atîta numai că în *Laudele* lui Benivieni și tocmai în acelea în care își propunea să exalte iubirea divină, răceala abstracțiilor teologice, ca și „nesățiosul intelectualism al filozofului platonizant", întunecă orice avînt al inspirației și al lirismului[70]. Ceea ce nu este de mirare, în cazul său de contestator al poeziei, pe care o declara la un moment dat inutilă pentru omenire, chiar cînd este „gravă și onestă"[71].

Iată apoi alt poet florentin, Ugolino Verino, în fața unui sugestiv program de realizat: un *carme* în trei cărți, pe care îl intitulează *De illustratione Urbis Florentiae* și care-și propune să ilustreze poetic gloriile Florenței, din punct de vedere istoric, literar și artistic. Deci, o poemă a Florenței, în care să i se facă elogiul, de către un poet al Renașterii, în cel mai splendid moment al marii sale ascensiuni între cetățile lumii.

Iar rezultatul transpunerii în versuri a acestui program n-a putut întrece obișnuitele rezultate, cu care ne-au deprins pînă acum toți poeții pe care i-am solicitat.

„Compunerea" lui Verino (și trebuie să ținem la acest epitet, care denotă și procedeul), nu se distinge cu aproape nimic din categoria aridă a cataloagelor de tipul celui geografic al lui Berlinghieri, menținînd aceeași confuzie între poezie și erudiție, sub auspiciile, inutile dealtfel, ale lui Dante, pe care le presupun atîtea alte „poeme" contemporane (ca aceea a „eruditului" Giovanni Nesi, alt discipol al lui Marsilio Ficino)[72].

În asemenea condiții, se va înțelege de ce unii foarte bine intenționați interpreți ai Renașterii, pe cît de profunzi cunoscători ai tuturor aspectelor ei, atunci cînd este vorba de literatura seco-

Scanned with OKEN Scanner

lului al XV-lea italian, nu se sfiesc să declare că aceasta „şi-a propus să abdice de la nota ei originală“[73], complăcîndu-se în ordinea curentă a expresiilor admise şi evitînd „notaţia prea actuală“, „sacrificînd deci cu uşurinţă calităţile naţionale şi facultăţile fundamentale ale spiritului italian, cel atît de pitoresc, de realist şi de fermecător“.

Motivul a fost interpunerea modelelor clasice între realitate şi scrieri, întrucît pentru un latinist al Renaşterii, „nu a mai fost vorba să spună ceea ce era, să zugrăvească ceea ce vedea, să prelungească realitatea vieţii sale interioare, lumea de impresii şi de senzaţii care-l solicitau; totul era să asculte de model, să rămînă credincios stilului, să nu trădeze forma şi spiritul latinităţii. Anihilîndu-se pe sine, scriitorul ajungea să nu mai fie, să nu mai gîndească, să nu mai observe decît atunci cînd limba latină a fost, a gîndit şi a observat pentru el, înaintea lui“.

De aceea, chiar dacă poezia s-ar fi străduit să se afirme, între celelalte forme şi expresii ale Renaşterii, o pîndea servilismul modelelor, abdicarea de la orice conştiinţă morală sau politică şi erudiţia, excesul de intelectualism, în stare s-o înăbuşe în germen[74].

Separat de contactul direct cu poporul, cu natura, cu viaţa, poetul se lasă împresurat, în clipa creaţiei, de prea multe reminiscenţe literare, „spre a aduce în reprezentarea lucrurilor, virginitatea sufletească de care ar fi fost nevoie“.

Tirania modelelor se exercita în aşa măsură către sfîrşitul secolului, încît un poet ca Sannazzaro se putea mîndri — şi este propria sa mărturisire — „că n-a făcut niciodată vreun lucru pe care să nu-l fi văzut la bunii autori“, bineînţeles ai antichităţii. Aşa după cum şi Poliziano se lăuda — după acelaşi fel de mărturisire — „că biblioteca îi ajungea pînă în acoperişul casei“. (Iar în biblioteca lui Matei Corvinul de la Buda, una din cele dintîi ale Europei umaniste şi putînd rivaliza cu biblioteca ducelui de la Urbino, se găseau opere care interesau mai ales teologia, filozofia, istoriografia şi arta militară, astrologia şi istoria natu-

Scanned with OKEN Scanner

rală, pentru ca în schimb poezia şi retorica să ocupe un loc mult mai modest).

Nemaiputînd vedea, contempla şi simţi nimic prin ei înşişi, asemenea poeţi se înţelege de ce nu colorau un tablou, de ce nu inventau o imagine, de ce nu riscau un epitet, care să nu fie „de origine savantă". Aşa încît, „emoţia nu mai era omenească, ci literară. Arta nu mai consta din vioiciunea sentimentului naturii şi din fidela traducere a acestui sentiment. Ea, nemaiinspirîndu-se de la arbori, ci din cărţi, poetul cînta natura în elegante adaptări de la alţi poeţi. Nu mai exista poezie: îi luase locul erudiţia".

Dar să părăsim varietăţile, oricîte, ale poeziei lirice erotice (predominante), în care s-a complăcut secolul al XV-lea, spre a ne opri o clipă asupra liricii politice, deci asupra aceleia mai obligator grefată pe realităţile imediate. Căci deoarece Renaşterea a fost actualizarea vieţii, în formele ei individuale şi colective, ne-am aştepta ca acest motiv de inspiraţie să fi insuflat poeţilor mai multă simţire şi o mai sinceră exprimare.

În realitate însă, şi în această privinţă critica literară nu găseşte motive de prea mult entuziasm. Căci poeţii făceau şi de data aceasta abstracţie de realităţile istorice, dînd evenimentelor „o coloratură arhaică, antică", după cum victoriile ce urmau acelor evenimente se celebrau cu o pompă imitată după aceleaşi modele[75].

Restul liricii avea cel mult caracter *cortigianesco*, de poezie improvizată pentru nevoile vieţii de curte, mergînd de la versificarea invitaţiilor de nuntă sau de botez, la cele mai plate adulaţii, sau la rolul de propagandă politică în favoarea unui succesor la o domnie uzurpată etc., pentru ca lirica politică a Renaşterii să capete un accentuat caracter encomiastic, capabil să se adapteze la orice nevoie sau dorinţă a seniorului, în slujba căruia se afla în tot felul.

Chiar şi cei mai convinşi adepţi umanişti ai clasicismului, fie ei scriitori sau poeţi, au continuat să

„petrarchizeze", indicîndu-l pe cîntăreţul Laurei ca indiscutabil model.

Iată de ce un erudit ca Guiniforte Barzizza introducea sonete „vulgare" din *Canţonierul* lui Petrarca, în proza sa ciceroniană şi latină, sau fragmente din *Triumfurile* aceluiaşi poet „italian", „spre a confirma teoria sa despre iubirea intelectuală" (o epistolă din 4 martie 1439)[76].

De unde se poate deduce că dacă toată lirica italiană, de la Guinizelli la Cino da Pistoia şi de la Dante la Petrarca, se complăcuse în „intelectualizarea" sentimentului iubirii, spre a-i da liricii consistenţă filozofică şi a-i găsi justificarea pentru caracterul ei mistic sau moral, acest proces se întîmplase la aceia în mod firesc, nedeclarat, în orice caz. Procedeul lor, din această cauză, rămăsese un procedeu liric, nu cerebral.

Acum însă, adică în secolul al XV-lea, poeţii, sau cei ce practicau poezia într-un fel sau altul, ţineau să discute asupra caracterului intelectualist pe care trebuia să-l aibă lirica lor de iubire, chiar cu riscul de-a o distruge.

Iar în asemenea condiţii, poeţii, abdicînd de la rolul lor, spre a-l primi pe acela de simpli literaţi şi imitatori, nu mai puteau opri, către sfîrşitul secolului, decăderea poeziei în cel mai plat convenţionalism şi în cea mai „decolorată imitaţie petrarchistă"[77].

Dar lucrurile au mers şi mai departe, în acest proces de renunţare la o configuraţie proprie din partea liricii: poeţii, fie că erau simpli „oameni de profesie", fie că erau improvizatori naivi, au avut conştiinţa necesităţii de reînnoire a petrarchismului, dar n-au izbutit s-o facă. Aşadar: nu numai că nu s-au putut dezrobi de obsesia modelului, dar n-au izbutit cel puţin ca, imitîndu-l, să inoveze întrucîtva în tradiţia aceasta.

Sau, cînd au voit să renunţe la acel model (foarte rare sînt cazurile unor poeţi ca Antonio Tebaldeo, sau Aquilano), au pus în locul său tot felul de subtilităţi, de exagerări şi de manierisme, făcînd începutul, în cadrul liricii secolului al XV-lea şi al XVI-lea, a „concetismului" şi a „preţiozităţii".

Scanned with OKEN Scanner

Considerînd apoi situaţia poeziei latine a Renaşterii, se va putea recunoaşte, ca un titlu de glorie al ei, faptul că umaniştii au readus-o la conştiinţa artei, după aproape douăzeci de secole, în decursul cărora, chiar dacă limba latină mai fusese pusă la încercare de numeroşi versificatori, ea se fixase definitiv drept expresie a gîndirii teologice, sau a speculaţiilor de tot felul.

Italienii Renaşterii au retrăit în conştiinţa lor poetică şi în aşa măsură această formă de exprimare a clasicismului integral (au existat şi poeţi italieni, care au folosit deopotrivă limba greacă, pentru noile lor încercări lirice), încît se poate vorbi în epoca modernă de o poezie latină.

Acestui incontestabil merit al Renaşterii, cu toate realizările unui Poliziano, sau ale lui Pontano, nu i se poate însă adăuga şi acela, pe care avem dreptul să-l pretindem, faţă de ceea ce realizase Dante sau Petrarca servindu-se de limba naţională italiană „(vulgară"), a unei capodopere.

În cercetarea noastră asupra celorlalte genuri mai dezvoltate din timpul Renaşterii, ne vom opri acum din nou în faţa cazului oferit de poezia epică.

Dacă lirica italiană s-a constatat că era prea îndatorată tradiţiei trubadurice şi antecedentelor unor poeţi ca Petrarca sau Dante, din punct de vedere epic inspiraţia era în schimb cu totul liberă de asemenea şi alte obligaţii. Căci „materia epică" era în Italia toată franceză (Roland), veche şi desfigurată prin circulaţia orală a unor „cîntăreţi de stradă" (*I cantastorie*).

În schimb, prestigiul lui Homer şi al lui Virgiliu (acesta foarte popular în evul mediu, ca personalitate, sau ca poet al frumuseţilor de la vers la vers, nu ca poet cu adevărat epic), acest prestigiu era liber să se exercite, în sfîrşit.

Ce se constată de fapt, în legătură cu poezia epică a primei Renaşteri?

Dacă este vorba de epica latină, faptele eroice pe care le evoca aceasta se confundau în generic

şi foarte cu greu se mai puteau reculege de sub povara „eruditelor ficţiuni“[78].

Dacă este vorba de epica italiană, rezultatele artistice sînt consemnate în încercări ca aceea a lui Antonio Cornazzano, dintr-o poemă ca *Sforziada*, sau ca aceea a unui Lorenzo Spirito (Gualtieri din Perugia), autor al unei poeme de mai mari pretenţii, ca *L'altro Marte*[79].

Clasicismul Renaşterii, în sensul directei imitări a antichităţii, s-ar fi putut defini de fapt şi numai prin producţia epică.

Pe cîtă vreme tocmai secolul al XV-lea şi tocmai Florenţa (cu Luigi Pulci, primul autor nou de epopee) au promovat întronarea materiei epice vechi, dar nu antice, ca punct de plecare al unei noi înfloriri epice, pe astfel de baze, încît să se ridice la proporţiile şi valabilitatea unei adevărate epopei naţionale, pentru cîteva secole şi pentru întreaga Europă, din Franţa secolului al XVII-lea, în Transilvania şi în Bucovina lui Budai Deleanu.

Punctul de plecare al acestei noi şi specifice evoluţii este poema *Morgante* a florentinului Pulci (contemporan cu Lorenzo), despre care se poate spune numai atît, în ceea ce priveşte contactul său cu clasicismul, fie şi în ceea ce priveşte stilul, sau elaborarea formală (căci de un „material“ clasic şi mai puţin ar putea fi vorba)[80]: Poema sa este lipsită de o „unitate organică de structură“; modul de elaborare „fantastică“ diferă în decursul acţiunii; faţă de arhitecturile complexe ale vremii, poetul se dovedeşte sau incapabil, sau dezinteresat; opera sa este lipsită de calităţile obişnuite „de simetrie, de echilibru constructiv şi de intimă organicitate“.

Cu alte cuvinte, *Morgante* nu poate fi acceptată drept o operă „clasică“, nici prin subiect, nici prin factură.

Luigi Pulci, primul epic al Renaşterii, este de fapt „un diletant al artei cîntăreţilor publici de istorii“.

Pe de altă parte, dacă rare şi inexpresive au rămas încercările altor poeţi epici de readucere în

Scanned with OKEN Scanner

actualitate a lui Homer și Virgiliu, n-au lipsit în Renaștere încercări (una, de exemplu, este a florentinului Ugolino Verino, pe care l-am amintit și cu alt prilej), de-a se da formă clasică și expresie latină epopeelor populare cavalerești medievale[81]. Deci procesul este invers: formă clasică, pentru un conținut tradițional și quasi-folcloristic.

Între centrele mai active (și în toate privințele) ale Renașterii, se știe apoi că s-a înscris de la început Ferrara[82].

Dînd dovadă de o vitalitate deosebită și de o continuă ambiție de a rivaliza cu alte centre mai mari, la Ferrara și la curtea ei aveau să cunoască o excepțională dezvoltare poezia epică în a doua parte a secolului primei Renașteri și în cel următor, prin „octava de aur". Căci de Ferrara avea să se lege prezența în literatura italiană a unei capodopere ca aceea a lui Ariosto; prin ea secolul al XVI-lea avea să rectifice excesele intelectualiste ale celui anterior. Pînă atunci însă, se constată și la Ferrara aceeași stare de inferioritate estetică, atunci cînd este vorba de realizările poetice propriu-zise. „Poezia este de calitate inferioară, haotică și hibridă." Ea se folosește de cele mai disparate împrumuturi și „mai mult juxtapune decît acordă între ele elementele. Ea nu creează, ci repetă".

Ceea ce înseamnă, după părerea noastră, că rolul poeziei, ca valoare de artă, se reduce la acela modest de accesoriu al vieții, întocmai ca un obiect oarecare, de folosință curentă, un vas de ceramică, un evantai, o statuetă, un costum, care trebuiau să îndeplinească funcția de-a contribui la un complex ansamblu de realizări estetice, dar care nu trebuiau să aspire la o individualitate estetică proprie și proeminentă. Acesta a fost rolul poeziei și cu el, al literaturii în general.

De aceea supremația în această vastă și complexă punere în scenă care a fost Renașterea, au deținut-o valorile plastice, de care s-au servit în primul rînd regizorii (aleși totdeauna dintre artiștii plastici).

În ceea ce privește teatrul clasic, în loc de-o impresionantă înflorire a tragediei, fie chiar și în limba latină, dar sub influența unor modele ca acelea ale teatrului grec, sau chiar roman, pentru o societate dornică de fast și de viață colectivă asemănătoare celei din antichitate, la care spectacolele în aer liber ar fi putut să fie din nou în mare considerație, producția dramatică a secolului al XV-lea se găsește într-o surprinzătoare inferioritate.

Tragedia este, într-adevăr cu totul tributară imitațiilor, fără ca prin această abdicare de la creațiile originale să se fi putut realiza, oricum, opere meritorii[83].

Ceva mai bună se arată a fi în schimb starea comediei latine, fără însă a putea vorbi în acest caz de realizări demne de reținut pentru marea istorie a teatrului; nici chiar în cazul unui comediograf ca Lodovico Ariosto, sau ca Aretino, spre a nu pretinde excesiv de mult de la talentul și originalitatea unui reprezentant al Renașterii, atît de adesea invocat de noi, ca L.B. Alberti (aluzia privește comedia sa moralizatoare *Philodoxus*); precum nici în cazul încercărilor dramatice ale unui Enea Silvio Piccolomini, viitorul papă Pius al II-lea, amintit aici pentru comedia latină *Chrisis*[84].

Dealtfel, nu poate fi vorba de o funcție dramatică reală, pe care s-o fi îndeplinit asemenea opere.

Căci mai toate aceste comedii latine nu s-au reprezentat, autorii lor considerîndu-le adesea drept simple exercitări literare de tinerețe[85].

Se știe, pe de altă parte, cît de populare au rămas în cadrul spectacolelor din Italia, așa-zisele Sacre Reprezentări, de la Flagelanții Umbriei franciscane (sec. XII—XIII), la marile spectacole ciclice de la Florența, pînă tîrziu în Renaștere.

Caracterul popular al acestor reprezentații, pe de o parte, și cel spectaculos, pe de alta, puteau să fie un bun pretext pentru pretențiile de artă literară ale Renașterii, de a se ridica pînă la creațiile unui Calderon, dacă nu ale lui Shakespeare,

Scanned with OKEN Scanner

asigurînd astfel acestei epoci de mari valori estetice, o capodoperă a dramaturgiei.

Nu poate fi însă cazul de aşa ceva, examinînd Sacrele Reprezentări. Căci dacă ar fi să le cercetăm pe cele practicate la Florenţa (unde genul acesta a cunoscut totuşi cele mai frumoase momente), n-ar fi greu să ne dăm seama cît de departe erau asemenea spectacole populare, cu caracter foarte apropiat (în ceea ce priveşte structura lor semi-populară şi provenienţa lor semimedievală), de pretenţiile adevăratei arte[86], lipsindu-le cu totul „spiritul creator şi ingeniozitatea dramatică".

Prin nimic, nici prin inspiraţia sacră, nici prin materialul folosit, nici prin stilul popular, nici prin anacronismele pe care le tolerau, nici, desigur, prin romanţiozitatea situaţiilor de preferinţă, aceste Sacre Reprezentări, prelucrate la Florenţa în plin secol al XV-lea, chiar şi de un spirit rafinat ca Lorenzo de'Medici, nu dovedeau prin nimic contactul cu marile creaţii ale antichităţii, din punct de vedere dramatic, deşi ele constituiau de fapt spectacolele cele mai vii şi mai apreciate de public.

Să încercăm acuma alte căi, pentru a descoperi adevăratele realizări de artă ale literaturii din secolul al XV-lea.

Să ne îndreptăm spre aşa-zisele poeme mitologice?

În numele lor poate vorbi cu suficientă valabilitate acel *Driadeo d'Amore* al lui Luca Pulci, în care excesele erudiţiei se fac notate la tot pasul, iar atmosfera generală, de răceală şi monotonie, nu îngăduie în nici un fel o apropiere cu încredere de-o asemenea operă[87].

Sau iată cazul poeziei pastorale.

Se ştie ce importanţă a căpătat în literatura Renaşterii şi, prin ea, în artele figurative, alături de poezia epică şi de cea lirică, sau cu ele şi prin ele, poezia aceasta pastorală.

Începutul succesului fusese de fapt asigurat în acest sens de un precursor al Renaşterii, ca Boccaccio. Iar după apariţia *Arcadiei* lui Sannazzaro, acelaşi succes avea să se prelungească prin Tasso

Scanned with OKEN Scanner

și Guarini, pînă tîrziu, spre cele dintîi semne ale romantismului.

Nu mai puțin excepțional a fost apoi succesul geniului pastoral, în ceea ce privește vastitatea ariei de dezvoltare.

Calitativ însă, se deplînge în Renaștere și realizarea unor opere de poezie, în cadrul celei pastorale. „De la Petrarca înainte — confirmă Burckhardt[88] — a apărut un fel de bucolică falsă, convențională, o adevărată furie de-a scrie egloge, după imitația celor ale lui Virgiliu, în versuri latine sau italiene. Ca o derivație a sa, a apărut romanul pastoral al lui Boccaccio și atîtea altele pînă la *Arcadia*, sau, mai tîrziu, farsa pastorală în maniera lui Tasso și a lui Guarini, toate lucrări scrise într-o admirabilă proză sau în versuri perfecte, în care însă viața pastorală nu figurează decît cel mult cu un costum îmbrăcat pentru aparențele exterioare și exprimîndu-se sub acel costum, sentimente proprii ale unui fel cu totul deosebit de oameni."

Dacă acestea sînt aspectele pe care le oferă literatura secolului al XV-lea, considerată fie prin reprezentanții ei cei mai autorizați, fie prin genurile care s-au bucurat de cea mai unanimă prețuire, poziția pe care a ocupat-o valoarea aceasta, în raport cu celelalte manifestate de Renaștere, începe să se precizeze.

Iar dacă alături de constatarea rezultatelor estetice, cu privire la posibilitățile unor mari creații literare, ne vom interesa de aderențele acelorași valori literare la adîncul național al sufletului colectiv (ceea ce ar întregi cu o preocupare de ordin social investigațiile asupra literaturii din Renaștere), nu ne va fi greu să constatăm că literații umaniști s-au complăcut într-o izolare de adevărați inițiați, fie chiar cu riscul de-a constitui în mijlocul societății timpului o adevărată castă de aristocrați ai gîndului și ai scrisului.

Trebuie să spunem apoi imediat că această constatare nu-i privește pe pictori, și pe artiști în general, întrucît ei au păstrat contactul cu masa

Scanned with OKEN Scanner

poporului, pe care l-au reprezentat și cu care s-au identificat, drept adevărații exponenți ai săi, fie că era vorba de un arhitect ca Brunelleschi, sau de un sculptor ca Donatello.

În schimb, s-a spus[89], Poggio Bracciolini, Cristoforo Landino, Marsilio Ficino, sau Arghiropol, deci intelectualii care asigurau gloria Florenței, în felul lor nu se dovedeau deopotrivă de prezenți în entuziasmul publicului, pe care-l reprezentau.

Limitarea literaturii la un cerc de inițiați s-a făcut cu bună știință, întrucît Renașterea s-a închis din proprie inițiativă într-un asemenea cerc, indiferent de originea lor adeseori plebee, pri simpla participare la „înaltele învățături umaniste".

În această aristocrație erau admiși, principial, și oamenii din popor, dar cu obligația ca în prealabil să fi dobîndit titlurile acelei nobleţe prin participarea la mișcarea umanistă, în forme și manifestări prin definiție nepopulare, adică nu „vulgare", ci savante, adică latine.

Este drept că reacțiunea împotriva acestei izolări se va produce în curînd și ea va avea grave urmări pentru programul latiniștilor. Dar, nu este mai puțin adevărat că felul de a fi și de a scrie al acestor literați, chiar atunci cînd vor renunța la limba latină, se va resimți de prima îndrumare. Iar cînd un scriitor ca Teofilo Folengo (cunoscut sub numele de Merlin Cocai), va avea ideea să folosească, cu evidente intenții umoristice, o latinească „macheronică", el nu va scrie pentru popor, ci tot pentru cercul închis al acelei aristocrații de savanți, care să poată înțelege și aprecia caricaturizarea acelui stil și a acelui fel de a face versuri[90].

Mișcarea de cultură din vremea Renașterii ni se precizează astfel drept o mișcare promovată de inițiați, pentru inițiați, spre deosebire de evul mediu, care reprezentase o formulă de cultură mai universală din punct de vedere național, pe cît Renașterea o va reprezenta din punct de vedere cosmopolit, dar tot „academic".

Cultura în Renaștere va fi mai mult militantă, decît meditată.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea se pot găsi cazuri de plebei florentini, care, într-o generaţie, în zece ani, se ridicau pînă la cele mai înalte grade de cultură, perfect asimilată, dar care nu au produs nimic pentru acea cultură, mulţumindu-se s-o promoveze şi să îndeplinească atribuţii de cultură cel mult.

De aici lipsa de opere mari de literatură, cu toată atmosfera foarte prielnică pentru ele.

În artele plastice, noua formulă avea un mare şi nezdruncinat sprijin, în spiritualitatea religioasă, necontestată anterior, ca în literatură.

Oricum, acest sentiment de izolare al poetului de „vulgul" neiniţiat, prin practicarea unei literaturi căreia forma latină îi păstra caracterul „aulic", adică „de curte" şi de aristocratică izolare, îl chinuise şi pe Dante. În cazul său totuşi, victoria fusese de partea concesiilor făcute poporului, adică mulţimii de cititori neiniţiaţi, pe care poetul îşi propusese să-i îndoctrineze, să-i „înveţe" şi să-i facă prin aceasta mai buni.

Dante se dovedise astfel însă adeptul unei concepţii didactice şi medievale, despre rolul social al literaturii şi al literatului.

Petrarca, în schimb, se emancipase curînd de-o asemenea „prejudecată". Căci el s-a dovedit mai puţin preocupat de admiraţia mulţimii, decît de tributul cîtorva („*vulgi enim laus apud doctos infamia est*"*, mărturisea el, într-adevăr, în una din *Familiare*[91]), ceea ce l-a şi făcut să-şi încredinţeze faima renumelui unei poeme ca *Africa*, realizată în vederile celei mai pretenţioase arte poetice clasice şi în hexametre latine.

Această tendinţă de izolare în lumea iniţiaţilor, şi numai a lor, se va accentua în primul secol al Renaşterii. Poliziano, spre exemplu, va scrie cîteodată într-o latinească atît de obscură, încît aproape că nu va fi accesibilă. „Fac aceasta într-adins — spunea el — deoarece scriu pentru învăţaţi, iar nu pentru vulg."

Izolării spiritului, îi va corespunde retragerea din mulţime şi înălţarea lui spre cele mai inacce-

* „Căci lauda mulţimii este o insultă pentru oamenii învăţaţi" *(lat.)* (S. P.).

Scanned with OKEN Scanner

sibile culmi ale gîndirii platonice. Iar arta, „va căpăta şi ea titluri de nobleţe şi se va face aristocrată. În loc de-a se mai scrie pentru toată lumea, într-o limbă pe care toţi s-o poată înţelege, se va scrie pentru cîţiva, într-un stil de adevăraţi iniţiaţi. Scriitorii, în loc să se confunde cu poporul şi să se îmbogăţească din atingerea cu el, fug de popor şi se ascund în dosul zidurilor de cărţi. O nouă aristocraţie, aristocraţia intelectuală, s-a întemeiat".

Apropiindu-ne de ceea ce poate constitui o „teză" despre Renaştere, în cadrul unor concluzii ce se impun prezentei lucrări, urmează a defini poziţia secolului al XV-lea, faţă cu cel anterior, de Renaştere presimţită.

Faptul că, în realitate, secolul al XIV-lea a cunoscut problemele de cultură şi de artă, pe care secolul primei Renaşteri le va intensifica la maxim şi le va realiza la superlativ, nu mai este astăzi un adevăr contestat în istoriografia Renaşterii.

Iată-l, de exemplu, precis confirmat de Burckhardt[92]: „... A fost însăşi cultura vigurosului secol al XIV-lea, aceea care a preparat în mod necesar victoria completă a umanismului, şi cei mai mari reprezentanţi ai literaturii italiene din acea epocă au fost cei dintîi care să deschidă toate porţile invaziei antichităţii în secolul al XV-lea".

Aceeaşi formulă, cu privire la momentul „titanic", trăit de Italia înainte de Renaşterea propriu-zisă, se precizează în următoarele cuvinte ale celuilalt interpret al Renaşterii, curent invocat totdeauna, adică Philippe Monnier[93]: „La începutul secolului al XV-lea, sufletul italian a suferit o diminuare, deoarece s-a simţit obosit. În cele cîteva secole anterioare, acelaşi suflet a luptat, a visat şi a produs doar atîta de mult! A înflorit într-o vegetaţie atît de luxuriantă! A strălucit de-o lumină atît de vie! Momentul titanic al Italiei, momentul său epic, nu este Renaşterea; ci sfîrşitul evului mediu, începutul erei noi, care s-a deschis odată cu secolul al XII-lea, plină numai de sforţări grandioase şi de creaţii sublime, care a organizat Co-

Scanned with OKEN Scanner

muna, care a făcut Liga Lombardă, care a construit catedralele, care a împînzit lumea de bancheri şi de negustori italieni, care l-a dat gîndirii pe un sfînt ca Toma din Aquino şi creştinismului pe un sfînt ca Francesco din Assisi, papalităţii pe Inocenţiu al III-lea, poeziei pe Dante, erudiţiei pe Petrarca, prozei pe Boccaccio şi artei pe Giotto.

„Să ne gîndim la totalul de vitalitate, la izbucnirea de substanţă umană de care a fost nevoie spre a crea, la cîteva momente departe unul de altul, asemenea genii şi asemenea giganţi [. . .] Umanitatea iese însă totdeauna înfrîntă dintr-o astfel de risipă. A venit vremea ca, după atîta dăruire, spiritul să se recupereze. A venit vremea ca după ce a săvîrşit atîta, să se odihnească. Umanitatea se odihneşte în secolul al XV-lea, prin umanişti."

În ceea ce ne priveşte, vom preciza că „omul" s-a realizat pe sine, deplin, în secolul al XV-lea.

Şi s-a voit cît mai înalt ca statură pămîntească şi cît mai frumos împodobit.

Un zeu.

Zeii au fost readuşi pe pămînt, ca să se măsoare omul cu ei. Şi adesea el a fost mai presus de zei, căci el i-a făcut pe dînşii.

Făuritorii de zei — pictorii şi sculptorii — au fost muritorii cei mai preţuiţi, drept atare.

Aşa s-au impus valorile artelor plastice în Renaştere.

Dar nu trebuie uitat că un secol mai înainte, omul se ivise pe orizontul lumii, tot aşa de îndreptăţit să se confrunte cu divinitatea, tot aşa de sigur că va ajunge la ea, cu preţul oricăror stăruinţi şi jertfe.

Arta lumii, de data aceasta prin literatură, l-a adoptat pe Dante şi cu el pe marii poeţi.

Dante, Petrarca şi Boccaccio, deodată, scrutează sufletul lor şi prin el al omului şi prin acesta al omenirii, ca să-i afle cele mai ascunse refugii şi să-l aducă la lumina unei noi conştiinţe de sine.

Ei sînt marii dezrobitori ai omului prin literatură.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, noi privim secolul al XIV-lea, italian ca o epocă de interiorizare prin literatură și secolul al XV-lea, al Renașterii de început, drept o epocă de exteriorizare prin artele plastice.

O precizare mai semnificativă în privința acestei alternări de valori între cele două epoci, de pregătire și de afirmare a Renașterii, se poate afla urmărind felul cum s-a conturat figura omenească la Dante și la Petrarca, paralel cu întruchiparea ei plastică, în opera pictorilor contemporani.

În această investigație, se poate pleca de la un vers din *Paradisul dantesc* (c. I, v. 95): *„... per le sorrise parolette brevi..."**, spre a se ajunge la constatarea că la acest poet, ca și la toți ceilalți ai dulcelui stil nou (secolul XIII—XIV), figura umană, în speță cea feminină (căci pe ea o slăvește întreaga poezie de iubire a liricii post-trubadurice), se reduce la descrierea ochilor, a frunții, a palorii fetei și a surîsului.

Corpul este încă inexistent în literatură, ca și în pictură. Giotto însuși, marele revoluționar al picturii italiene anterioară Renașterii, nu a descoperit corpul omenesc.

Toate întruchipările de oameni pictate de Giotto, cărora le-a insuflat viața prin expresia fetei, prin ochi, prin zîmbet și privire, au trupurile încă rigide, cu stîngăcie reprezentate, nepuse în perspectivă.

Corporal, icoanele lui Giotto nu s-au desprins de pe zidul pe care stau zugrăvite.

Această descoperire a corpului omenesc, pe care o va impune în pictură Andrea Mantegna, drept inițiator al „picturii umaniste", apare însă în poezie cu Petrarca.

Putem spune deci, că în acest sens Renașterea începe în Italia literar încă din secolul al XIV-lea, precedînd cu un secol Renașterea în artele plastice.

Într-adevăr, pentru Petrarca, madona Laura este mai mult decît un zîmbet și o privire. Ea este iubita iubită pentru sufletul ei, dar și pentru înfățișarea pămîntească a întregii făpturi.

---

* „Prin vorbele rostite în surîs..." *(it.)*. (S. P.).

Scanned with OKEN Scanner

Mărturie despre aceasta stau nenumărate versuri ale *Cançonierului*, din care se fac amintite acum versurile de început ale celebrei *Chiare, fresche e dolci acque: „...Ove le belle membra / Pose colei che sola a me par donna; / Gentil ramo, ove piacque, Con sospir mi rimembra, / A lei di fare al bel fianco colonna; / Erba e fior che la gonna / Leggiadra ricoverse / Con l'angelico seno...“**.

Şi totuşi, lăsînd să treacă neobservată de sine însuşi o asemenea descoperire, Petrarca îşi considera poeziile lirice în categoria unor neinteresante *nugae*, aşa după cum, un secol mai tîrziu, Lorenzo şi Poliziano, cu aceeaşi conştiinţă despre „fleacurile“ (*nugae*) ce s-ar fi putut „cînta“ în limba curentă a poporului (*italiano volgare*), aveau să facă aceleaşi concesii gravelor convingeri de umanişti pe care le aveau.

Ce să mai spunem apoi despre convingerea, destul de curentă astăzi în istoria teatrului italian[94], că de fapt comedia Renaşterii s-a născut cu Boccaccio, deoarece în *Decameronul* său se găsesc în germen „intrigile, costumele, caracterele, dialogul şi stilul“ acelei comedii? În felul acesta, „paternitatea spirituală a comediei îi revine lui Boccaccio, care a conceput cel dintîi o reprezentaţie cu actori-spectatori, cei zece din «vesela tovărăşie», chiar cu decorul scenic mai dinainte fixat, după normele care vor fi apoi doar reluate de comediografii propriu-zişi ai Renaşterii“.

Nu numai literar se poate vorbi însă de o anticipare cu cel puţin un secol a Renaşterii, în cele mai semnificative şi esenţiale aspecte. Căci iată care pot fi rezultatele unei anchete asupra întreprinderilor arhitectonice, dacă nu chiar asupra operelor de sculptură şi pictură, ale secolelor anterioare, faţă de cel propriu-zis al Renaşterii[95]:

---

* „O, limpezi ape line / Ce-aţi oglindit, frumoasă, / Făptura celei ce-ntrupa iubirea; / O, ram plăpînd, de tine / — Suspin mi-e amintirea — / Îşi rezema ea coapsa graţioasă; / Iarbă şi flori atinse / De mantia uşoară, / De îngerescu-i sîn...“ (*it.*) (S.P.).

Scanned with OKEN Scanner

La Florența, pînă în primele decenii ale anului 1400, cea mai pasionantă și grea problemă pentru arhitecți rămăsese terminarea catedralei S. Maria del Fiore, începută cu mai bine de un secol în urmă (în toamna anului 1296; Dante se născuse de un an), după planurile lui Arnolfo di Cambio și pe care nici o clipă Renașterea nu s-a gîndit s-o părăsească, spre a realiza după alte criterii constructive.

În tot decursul secolului al XIV-lea lucrările fuseseră continuate, la început de Giotto (bătrîn de 70 de ani), care a realizat (în parte) turnul clopotniței, terminat pînă sus în 1359 de Fr. Talenti, și de alți arhitecți care-au dus construcția pînă la zidurile de sub cupolă (1421), fixînd toate ornamentele de pe portaluri și liniile de desfășurare a bolților din interior.

Cupola avea să fie încheiată de Brunelleschi în 1433, iar „lanterna" de piatră albă din vîrful cupolei se terminase de instalat în 1461.

Ceea ce înseamnă că între 1296 și 1461 s-a realizat *unitar*, cu toate trecerile de la o epocă la alta și de la un stil la altul, această catedrală a Florenței, a cărei unitate nu se resimte vizibil prin această încrucișare de forme de civilizații, dintre două ere, întîmplată între sfîrșitul secolului al XIII-lea și a doua jumătate a secolului primei Renașteri.

Sinteza lor fusese asigurată de simțul armoniei și al proporțiilor, de simțul răspunderii față de artă a fiecărei generații de meșteri, în măsura în care funcționase perfect și simțul compozițional, constant la artiștii Florenței.

Exemplul ilustrează însă nu mai puțin teza cu privire la determinarea unei Renașteri în latență, încă din secolul lui Dante și al lui Giotto.

Lîngă acest dom al Florenței și vechea catedrală din față (actualul baptisteriu), Loggia del Bigallo fusese construită și ea în secolul al XIV-lea (1352—1358). Biserica de la Orsanmichele, cu tabernacolul lui Orcagna în interior, fusese terminată cam în aceeași vreme (1349—1359), urmînd ca în Renaștere să i se adauge doar unele ornamente exte-

Scanned with OKEN Scanner

rioare, precum au fost statuile din nișe, sau stemele policrome ale lui Della Robbia.

Loggia della Signoria, de sub turnul medieval al Palatului Comunei, fusese realizată de Simone Talenti între anii 1376—1381, spre a prevesti, atît de categoric, prin deschizătura imenselor arcade, marile inovații ale Renașterii.

Palatul cel vechi al comunei, construit între 1298—1314 (Dante îl lăsase în lucru, cînd plecase în exil), în arhitectura masivă a secolului al XIII-lea, avea să-și impună nota sa caracteristică, prin linii și motivul decorativ al blocurilor de piatră suprapuse vizibil, în toate fațadele de palate florentine, chiar și din Renaștere (de la Palazzo Strozzi, la Davanzati și Pitti).

Podul Vechi, unul din cele mai pitorești din cîte fac legătura între cele două maluri ale Arnului, fusese și el reconstruit, așa cum a rămas apoi totdeauna, încă din 1345. Acest Ponte Vecchio avea să determine apoi, din arc în arc, replica celorlalte: Ponte Santa Trinità, Ponte alla Carraia, Ponte alle Grazie.

Biserica Santa Maria Novella[96] reprezintă prin fațada ei aceeași continuitate organică de forme, acceptată fără concesii și rezerve dăunătoare, pe care am surprins-o în construcția catedralei.

Partea de jos a acestei fațade este realizată, într-adevăr, în forme tipice pentru stilul romanico-gotic; iar partea superioară, cu respectarea părții de jos, a fost adăugată de un arhitect ca L. B. Alberti, care prin definiție ar fi trebuit să nu accepte o atare conlucrare cu trecutul. Dar el a acceptat-o și s-a lăsat influențat de ceea ce a găsit și a asigurat monumentului acea continuitate, pe care n-a desființat-o nici la Rimini, în catedrala lui Sigismondo Malatesta.

Dar Santa Maria Novella, cu acel miraculos interior al său (în ceea ce privește jocul de linii și de armonii dintre bolți), ca și bună parte din fațadă, s-a realizat între anii 1278 și 1360, cînd interiorul era pe de-a-ntregul terminat, ca și o parte din cele trei *chiostre* din afară.

Scanned with OKEN Scanner

Santa Croce, marea biserică franciscană din apropierea Arnului, era terminată cu mult înainte de 1400, deşi lăsată fără faţadă (cum avea s-o lase dealtfel şi Renaşterea).

Ceea ce înseamnă că se impune următoarea constatare mai generală: toată monumentalitatea arhitectonică a Florenţei se realizase, cu mici şi neînsemnate excepţii, încă din secolul al XIV-lea. Rnaşterea, care prin definiţie era obligată să monumentalizeze formele, în măsura în care o făcuse cel puţin antichitatea, n-a adăugat totuşi decît *ornamentele,* sau chiar alte edificii, dar în acelaşi stil şi în aceeaşi notă dominantă, urmînd ca ea să se realizeze cel mult prin palatele familiilor de aristocraţi, care aveau nevoie să se impună prin prestigiul artei noi. (Palatul familiei Medici, Strozzi, Rucellai etc.).

Dar şi exteriorul acestor palate florentine pare mai degrabă vechi, în nota secolului anterior (de exemplu, Palatul Strozzi şi Medici, cu faţadele lor masive de blocuri suprapuse, de piatră aparentă). Iar dacă este vorba de arhitectura oficială, se adaugă fortăreaţa-palat Bargello, sau del Podestà, de asemeni anterioară.

Să cercetăm acum care era situaţia în afară de Florenţa, oraşul cu tradiţii arhitectonice mai greu de desfiinţat, faţă de provincia în care iniţiativele arhitecţilor puteau fi mai radicale.

Domul din Prato datează din secolul al XIII-lea; s-a lucrat la el în cel următor şi a fost întregit, fără să se vadă aceasta, în plin secol al XV-lea, cînd Donatello şi Michelozzo au aşezat într-un colţ al faţadei celebrul amvon.

Definit în formele generale, era încă din secolul al XIV-lea şi domul din Pistoia, cu celebra campanilă de alături, care trece drept una din cele mai impozante din cîte se admiră în Italia[97].

Din secolul al XIV-lea (început în 1337) este şi elegantul baptisteriu din faţa catedralei din Pistoia, făcînd legătura, prin forma sa octogonală, între cel de la Florenţa şi cel de la Pisa (circular)[98].

În aceeaşi piaţă şi în aceeaşi epocă de intens constructivism, care a fost secolul al XIV-lea în

Toscana și în toată Italia Centrală, se înălțase încă din anul 1367, Palatul de Justiție din Pistoia, cu una din cele mai artistice curți interioare (*cortile*), din cîte se pot vedea la asemenea construcții publice; iar alături, din aceeași epocă, a rămas Palatul Comunal, de dantescă amintire. Interioarele acestui palat (adică saloanele) au fost în schimb amenajate în secolele Renașterii, din motive de ordin practic, nu însă prin impunerea unor noi concepții de construcție și stil, care ar fi interesat în primul rînd exteriorul.

La finele secolului al XIII-lea, biserica S. Andrea din Pistoia (și citățm cu acest prilej numai monumente celebre în istoria arhitecturii italiene), devenise depozitara acelei cu adevărat revelatoare operă de sculptură nouă, tot așa de nouă ca și începuturile unui Ghiberti, care este amvonul lui Giovanni Pisano[99], executat în anii 1298—1301 (adică pe vremea izgonirii lui Dante din Florența și a începuturilor sigure ale *Divinei Comedii*).

Iar acel amvon din biserica S. Andrea din Pistoia, operă a fiului Giovanni Pisano, amintește cealaltă realizare prerenascimentală, a lui Nicola Pisano, în catedrala din Pisa, nu departe de Pistoia. („Nu se poate spune dacă trebuie mai mult admirată în această operă abilitatea compozițională, puterea narativă, forța caracterelor sau măiestria tehnică; aceste elemente, reunite împreună, constituie marea valoare a operei, al cărui realism profund uman este eternizat printr-un puternic suflu de poezie").

Acest amvon din Pistoia trece azi, pe drept cuvînt, printre cele mai de seamă opere produse de sculptura italiană din toate timpurile[100]; arta acestor decoratori toscani de amvoane de piatră, ca Nicola sau Giovanni Pisano, sau ca discipolul lor Guglielmo da Pisa, rămînînd cu atît mai interesantă pentru cazul pe care-l ilustrăm, cu cît derivațiile directe, de pe sarcofagele antice, unele în Camposanto din Pisa, apar mai evidente.

Dar să extindem investigațiile la alte cazuri, oferite de arhitectura toscană anterior Renașterii:

Scanned with OKEN Scanner

Biserica S. Michele din Lucca, socotită drept „una din cele mai originale, mai vii şi mai pitoreşti creaţii ale arhitecturii pisano-luccheze din secolul al XIII-lea“[101], arată, prin cele patru „loggi“ suprapuse în faţadă, ce avea să fie arhitectura nouă în toată regiunea Toscanei dintre Alpii apuseni şi mare: o rapidă, o precoce anticipare a Renaşterii propriu-zise, în ceea ce avea să dovedească ea mai variat, mai nou şi totuşi mai normal evoluat, în raport cu tradiţia romanică locală.

La Pisa, pe faţada catedralei, a baptisteriului, sau a campanilei, se vede momentul detaşării goticului de funcţia sa constructivă: colonadele şi arcurile ce le unesc sînt doar suprapuse ornamental, pe zidurile de susţinere. În felul acesta, goticul rămîne, cu cîteva secole mai înainte de Renaştere, doar ornament, ca o dantelă suprapusă peste monumentul care există în afară de acele suprapuneri ornamentale.

Iată în ce fel, pe sub romanic, se întrezăreşte la Pisa Renaşterea şi se defineşte în ceea ce va avea esenţial, încă din secolele al XII-lea şi al XIII-lea, acolo, în Toscana, sub munţii Carrarei şi ai Versiliei, de la revărsarea Arnului în Tireniană; deci, în acel colţ de mare importanţă, pentru definirea noilor forme de artă.

În Cimitirul monumental (Il Camposanto) de lîngă domul din Pisa, se păstrează, de atîtea secole admirat, sarcofagul zis al Fedrei şi al lui Hippolyt.

Îl amintim aici, deoarece în secolul al XI-lea fuseseră depuse în acest mormînt „păgîn“ (fiind una din cele mai frumoase opere de acest fel ale artei greco-romane)[102], rămăşiţele pămînteşti ale contesei Beatrice, mama celebrei Matilde di Canossa.

Iată deci surprinsă în forme concrete continuitatea dintre vremea şi arta veche, „păgînă“ şi cea nouă, „creştină“, urmînd ca în secolul Renaşterii o atare continuitate, din sporadică şi instinctivă, să devină permanentă şi conştientă.

Dar acelaşi sarcofag din cimitirul de la Pisa se mai poate distinge în istoricul acestei treceri de

Scanned with OKEN Scanner

forme şi prin altceva: figura Fedrei, care se vede pe el, l-a inspirat pe Nicola Pisano, atunci cînd a cioplit figura Madonei în basorelieful de pe amvonul din catedrală; după cum figura feminină de lîngă aceea a Fedrei a servit de model, evident, pentru scena *Prezentării lui Isus la Templu,* din acelaşi basorelief.

Iată, la finele secolului al XIV-lea, trecerea de la formele păgîne la cele creştine, asigurată prin aceleaşi procedee, directe, pe care, un secol mai tîrziu, le vor adopta toţi artiştii Renaşterii.

Aşa încît numai în *totalitatea* aceasta se va nota o diferenţă între Renaştere şi secolele anterioare, deşi, drept este, o asemenea diferenţă a fost nu numai considerabilă, dar şi hotărîtoare.

Palatul Comunal din Siena, socotit drept „cel mai grandios şi original palat gotic din Toscana“ [103], a fost construit între anii 1297 şi 1348; iar turnul de alături, cel mai cutezător, prin înălţime, şi cel mai artistic, prin eleganţă, din cîte a ridicat Italia, în elanul ei spre cerul albastru şi spre norii cei mai albi, a fost construit în anii 1338 şi 1348.

În interiorul acelui palat, frescele lui Ambrogio Lorenzetti ne arată cel mult cum pictura cu subiecte laice (politice), fusese o descoperire atît de mult anterioară Renaşterii.

Cu întreruperi, catedrala din Siena a fost realizată şi ea în cele două secole dintre anii 1089 şi 1317. Dar cu toate presupusele diferenţieri de epoci şi de meşteri ce s-au urmat la lucru, „prodigioasa catedrală prezintă, în enorma ei masă marmoreană, o admirabilă unitate estetică, de la faţada principală, atît de bogată în ornamente, de marmuri albe şi de mozaicuri strălucitoare, pînă la faţadele laterale, mai simple, dar elegante şi pînă la înaltul campanil ascuţit, cu fîşii albe şi negre, cu seria de ferestre care dau o notă atît de caracteristică întregii panorame a Sienei“ [104].

Partea de jos a faţadei principale a acestui dom, drept „una din cele mai surprinzătoare creaţii ale artei italiene“, este aproape exclusiv romanică şi a fost executată de Giovanni Pisano între 1284 şi 1299; pe cînd partea superioară, de-o „uimitoare

Scanned with OKEN Scanner

broderie gotică" şi voită la fel cu aceea din a domului din Orvieto, a fost terminată după 1333.

Domul din Milano (spre a ne depărta totuşi de exemplele pe care le oferă numai Toscana), început în cele mai autentice forme gotice în 1386 (pe o suprafaţă de aproape 12 000 metri pătraţi), a fost acceptat drept atare de Renaştere şi continuat cu multă asiduitate, de atunci, adică din secolul al XV-lea, pînă în zilele noastre[105].

Dar dacă în acel monument formele arhitectonice generale au rămas permanent cele gotice, în eflorescenţa lor s-au ascuns, în secolul al XV-lea şi al XVI-lea, tot felul de ornamente de pură Renaştere (dar ornamente!), precum sînt statuetele (de fapt adevărate statui, faţă cu proporţiile templului), de la bazele marilor piloni ai faţadei.

Dinaintea unei biserici din Bergamo de Sus (în Italia de Nord), a lăsat Antonio Amadeo, arhitectul sculptor din Pavia (1447—1522), una din adevăratele capodopere ale Renaşterii lombarde: capela cu mormîntul condotierului Colleoni.

Dar dacă prin fineţea ornamentelor de detaliu, această operă de arhitectură aduce aminte de Certosa din Pavia, prin policromia materialului în care este realizată, ea transportă imaginaţia mai mult spre Veneţia; după cum, prin mediul arhitectonic în care se izolează, în acea piaţetă de catedrală medievală din vechiul Bergamo, nu-şi îndreptăţeşte prin nimic înrudirea cu cea mai autentică Renaştere[106].

În interiorul ei îşi doarme somnul de veci, pe arca de piatră susţinută de îngeri, Medea Colleoni, fiica aceluiaşi condotier, pentru care Amadeo a realizat unul din cele mai impresionante morminte ale Renaşterii.

Sau, în fine, spre a încheia seria acestor exemplificări, iată Palatul Comunal din Brescia (tot în Italia de Nord), care a avut parte să fie executat, succesiv, după planurile unor arhitecţi ca Bramante, Jacopo Sansovino şi Palladio[107].

În acest conspect al diferitelor epoci şi forme care-au precedat Renaşterea şi care au anticipat-o

Scanned with OKEN Scanner

în jocul de valori pe care şi-a întemeiat apoi cele mai de seamă manifestări, se poate susţine teza că, în realitate, secolul al XV-lea a fost mai mult o epocă de formare, iar secolul al XVI-lea o epocă de creaţie. Aceasta în ceea ce priveşte exteriorizarea Renaşterii în forme plastice (arhitectură, sculptură şi pictură); căci în ceea ce priveşte formele literare, procesul este invers, marea epocă a creaţiilor prin arta cuvîntului corespunzînd cu secolul al XIV-lea, deci cu o epocă de anticipare.

Prima parte a tezei, aceea prin care se tinde a se atribui secolului al XV-lea o funcţie de pură formaţie, a fost nu de mult susţinută şi în Italia[108], întregindu-se cu observaţia că acest secol al XV-lea a corespuns, faţă de întreaga Renaştere, cu epoca republicană a Romei, în vreme ce secolul al XVI-lea al Renaşterii s-ar identifica cu marea epocă imperială.

„Secolul al XV-lea este epoca luptelor îndîrjite, a grelelor cuceriri în domeniul reliefului, al anatomiei, al perspectivei, al compoziţiei, al clarobscurului, al luminilor şi al culorilor."

Toate deci cuceriri de ordin tehnic, intelectual; sau, în orice caz, toate simple mijloace ale creaţiei, iar nu creaţii în sine, deşi „ceva tineresc şi eroic transpiră în acea vreme şi înfloresc nenumărate talente. În secolul al XVI-lea, arta va izbucni în ritmuri largi şi senine, într-o armonie amplă şi lentă, în care contrastele se liniştesc printr-o bogată, caldă şi triumfătoare unitate".

Abia în secolul al XVI-lea va intra în joc clasicismul, „care va conduce pictorii şi poeţii dincolo de realitate, învăţîndu-i să compună senzaţiile în categorii formale, în ritmurile arhitectonice ale desenului şi ale sintaxei. Din atare atitudine spirituală, se va naşte marea artă a secolului al XVI-lea. Deocamdată, în secolul al XV-lea, această atitudine nu va ajunge la o afirmare pozitivă (literatura umanistică rămîne, după comuna părere, «literatură», cînd nu se salvează drept poezie «senzorială», ca aceea a lui Pontano şi chiar în artele figurative tonul clasicist are numai valoare de anti-

Scanned with OKEN Scanner

cipare), iar mitul clasic al absolutei frumuseți capătă și el o valoare religioasă"[109].

Teoretic, intelectualitatea primului secol de Renaștere s-a străduit pe urmele unui ideal, care ar putea corespunde de fapt cu ceea ce se crede în general despre Renaștere: a face în mod exemplar (iar cuvîntul acesta derivă din „exemplu"), ceea ce făcuseră înainte alții, spre a merita calificativul de „clasici".

Condițiile în care se găseau concepțiile și mijloacele de lucru ale celor ce ar fi voit să treacă de la un atare ideal la realizare, erau cît se poate de favorabile, determinarea lor fiind cel mai de seamă dintre meritele culturii umaniste.

„Către 1460 — precizează încă o dată V. Rossi[110] — noua filologie făcuse cele mai de seamă descoperiri ale sale, așa încît cea mai mare parte și cea mai bună parte din patrimoniul literar clasic rămas se oferea studiului învățaților; aceeași filozofie precursoare, drept auxiliare ale sale, științe ca epigrafia, umanistica, paleografia și celelalte științe arheologice, astfel că lumea antică în deplinătatea ei, ca literatură, limbă, artă, religie, moravuri, drept, se înfățișa iar contemplației și admirației oamenilor, prezentată și interpretată cu severe procedee critice."

Și cu toate acestea: a dat Renașterea o mare literatură, demnă de noua viață a Italiei, sau demnă de creațiile din domeniul artelor plastice?

Răspunsul s-a întrezărit, din cele expuse cu privire la literatura din Quattrocento, fie și numai în decursul acestui capitol.

Ceea ce înseamnă că pînă spre 1460, adică pînă în pragul epocii de totală afirmare a Renașterii, umanismul săvîrșise o grandioasă și originală operă de cultură, aptă să promoveze apoi și o mare literatură. Dar această consecință nu s-a mai produs. Căci dacă generația de literați a lui Poggio Bracciolini, Piccolomini, Giov. Cavalcanti, L. B. Alberti, sau Leonardo Giustinian, nu săvîrșise mira-
 colul, cealaltă, a lui Lorenzo, Poliziano, Pulci,

Scanned with OKEN Scanner

Boiardo şi Pontano, va realiza mult, dar nu va săvîrşi nici ea miracolul.

Prin iniţiativele de artă şi cultură pe care le luase; prin cele mai frumoase tradiţii; prin cele mai bune condiţii de dezvoltare, datorită unui excepţional mecenatism şi unor binefăcătoare emulaţii; prin cele mai înalte exemple, care mergeau de la Dante şi Petrarca, la Boccaccio; prin cele mai excepţionale apariţii de geniali reprezentanţi în toate domeniile creaţiei spiritului, Florenţa căpătase în prestigiul de sine epitetul binemeritat de „noua Atenă a Italiei".

Dar unde este capodopera literară, pe care a promovat-o în primul secol al Renaşterii sale Florenţa?

În loc de tragedii, ea a perpetuat Sacrele Reprezentări; în loc de comedia clasică, a încurajat comediile de artă; în loc de-o mare epopee virgiliană, a impus genul semipopular al poemelor eroi-comice.

Şi totuşi: această renunţare la un program de mari realizări literare în cadrul exemplelor consacrate prin clasicism, încă nu ar trebui să ne impresioneze la maxim. Ceea ce rămîne însă cu adevărat excepţional, este faptul de a nu fi renunţat la o asemenea ambiţie, căci Renaşterea a încercat şi aceste „genuri", după exemplul antichităţii; dar încercările sale nu au avut nici o şansă de succes şi aici constatarea noastră devine într-adevăr revelatoare.

Teza unei superiorităţi literare a secolului al XIV-lea faţă de cel al Renaşterii (teză anticipată de noi şi prin felul de prezentare al lui Dante drept un adevărat erou conştient, al spiritului renăscut din moartea materiei, cu o robusteţe care merge pînă la violenţa genetică a lui Michelangelo), a fost dezbătută, mai mult sau mai puţin sporadic, în critica italiană din ultima vreme. Italo Siciliano a pus, deopotrivă, în contrast evul mediu cu Renaşterea[111], socotind prima eră drept o epocă „generată şi condusă de puterile naturale sau primitive ale spiritului omenesc", deci o epocă dominată de facultăţile instinctive, menite să dea o coloratură pasională şi politicii, şi filozofiei, şi li-

Scanned with OKEN Scanner

teraturii medievale, în măsura în care se asista la triumful sentimentului, menit să compromită aptitudinile „ştiinţifice", intelectuale deci, în aceeaşi măsură. Prin contrast, epoca următoare, adică Renaşterea, ar trebui să apară şi prin spirit de reacţiune, drept o epocă de criticism, de cultură, de mare intelectualitate, de erudiţie şi de orientări precise în toate domeniile, care să dea un prestigiu necunoscut culturii, totuşi întunecă marile orizonturi ale sufletului în faţa creaţiei literare.

Oricît s-ar recunoaşte de generos că opere ca *Arcadia* lui Sannazzaro, ori *Aminta* lui Tasso, ori, îndeosebi, *Orlando Furioso* sînt totuşi produsele literare ale Renaşterii[112], nu se infirmă prin aceasta teza că de fapt Renaşterea s-a realizat pe linia valorilor literare cu anticipaţie de un secol, spre a ceda apoi locul de întîietate celorlalte valori — plastice şi intelectuale — şi spre a se realiza apoi iarăşi literar, prin opere ca cele amintite mai sus, ori prin clasicismul francez al secolului al XVII-lea.

Consultînd dealtfel în tot felul bibliografia Renaşterii, nu va fi greu să se constate că cei mai mulţi şi mai de seamă studioşi ai ei s-au ocupat aproape exclusiv de aspectele istorice, ideologice, culturale, sau cel mult, artistice. Aspectele literare, lăsate pe seama autorilor de manuale sau de monografii, au servit mai ales ca exemplificare a celorlalte aspecte.

Giovanni Papini, de prezenţa căruia la Florenţa se leagă acum reînvierea studiilor şi interesului pentru Renaştere în însăşi patria sa şi a cărui erudiţie bine cunoscută se uneşte cu prestigiul nediscutatului om de cultură, nu vede altfel problema.

Iar după cum pe vremuri prietenul său român discutase cu el, acolo, oportunitatea unei revizuiri de valori, care să îndreptăţească o nouă carte despre Dante (între timp Papini a realizat-o), tot astfel mai recent, în noua Academie de Studii asupra Renaşterii, pe care Papini o patronează în palatul Strozzi, au discutat şi oportunitatea revizuirii valorilor care-au asigurat viaţa şi succesul unic al Renaşterii; adică tocmai raportul dintre valorile plastice şi cele literare, pe de o parte; iar

pe de altă parte, alternarea ciclică a acestor valori.

Prietenul florentin (căruia şi de aceasta i s-a închinat prezenta lucrare), nu a dezminţit şi nu a contrazis părerea prietenului său român; ci dimpotrivă, în studiul despre cronologia Renaşterii[113], fixînd, după cum am arătat, limitele Renaşterii şi precizînd că data de început a ei ar putea să fie anul naşterii lui Petrarca, el introduce de fapt între aceste limite ale Renaşterii *Divina Comedia*, *Cançonierul* şi *Decameronul*. Iar înlăuntrul limitelor, Papini împarte Renaşterea în trei cicluri simetrice, în felul următor: primul, care ar fi durat 70 de ani, ar corespunde cu preumanismul şi cu opera lui Dante, a lui Petrarca şi a lui Boccaccio; al doilea, care ar fi durat 120 de ani, ar fi acela în care s-au dezvoltat mai ales artele plastice şi care s-a terminat cu moartea lui Poliziano, „eroul celui mai genial umanism" şi cu moartea lui Pico della Mirandola, „simbol faimos al voinţei de omniscienţă"; şi, în fine, al treilea ciclu, care ar fi durat tot 70 de ani şi ar reprezenta amurgul Renaşterii, terminîndu-se cu moartea lui Michelangelo.

Cu acest prilej, Papini ţine să noteze şi o coincidenţă într-adevăr impresionantă: Leonardo da Vinci, Machiavelli, Ariosto, Michelangelo, papa Leon al X-lea, Tiţian şi Rafael, s-au născut toţi în răstimpul celei de-a doua perioade.

Ceea ce este însă mai preţios de reţinut pentru confirmarea observaţiei iniţiale, se precizează în următoarea formulare: „În prima perioadă a predominat Poezia (cu Dante şi Petrarca), precum şi pasionanta, dar neştiinţifica explorare umanistă; în vreme ce în pictură şi în sculptură abia încep influenţele artei clasice. În a doua perioadă a predominat în schimb pasiunea de-a cunoaşte, filologică şi filozofică, producîndu-se radicala transformare, care a corespuns cu o adevărată explozie, a artelor plastice. În a treia perioadă, s-a asistat la deplina dezvoltare a tot ceea ce caracterizează formele constituite ale Renaşterii — în gîndire, poezie, artă, doctrină — dar, cum se întîmplă din păcate, s-a asistat şi la începutul des-

compunerii, al corupţiei şi al decadenţei în baroc"[114].

Individualismul Renaşterii, impus ca un adevărat centru motor al psihologiei omului nou pe care l-a promovat, a adus cu sine interesul şi nevoia înfrumuseţării atributelor umane prin artă.

Înălţării lui i-a corespuns deci o exteriorizare cît mai somptuoasă şi cît mai convenabilă exigenţelor estetice.

Artele plastice s-au dezvoltat în măsura acestor cerinţe de exteriorizare şi în măsura în care era menită să scadă creaţia literară, prin dezechilibrul produs în procesul de interiorizare.

Artele plastice, păstrîndu-şi tot timpul funcţia de arte minore, ornamentale şi cooptînd în mijlocul lor însăşi literatura, ca îndeplinind aceeaşi funcţie, au fost, cu excepţionala lor dezvoltare, o consecinţă a acestei nevoi de ornamentare a individului.

Cu un secol mai devreme, literatura cunoscuse condiţiile de interiorizare ce i-au lipsit Renaşterii, astfel că şi-a spus atunci cuvîntul, chiar din punctul de vedere al unei renaşteri sufleteşti a individului, anticipîndu-se prin ea cele mai moderne concepţii despre viaţă.

În convingerea actuală despre fenomenul Renaşterii, nota distinctivă care-l separă în istoria civilizaţiilor, apare, aşadar, asigurată de complexul preocupărilor intelectuale şi estetice, cu precăderea acestora din urmă.

Ceea ce poate constitui teza noastră despre Renaştere, distinge cu grijă dezechilibrul pe care l-au produs profunda intelectualizare în lumea literelor din secolul al XV-lea, numai artele plastice fiind cruţate de un atare dezechilibru.

Explicaţia acestui fapt nu putea fi lăsată, firește, pe seama întîmplării.

Întrucît literar, creativitatea italiană îşi spusese cuvîntul cu un secol mai devreme, prin reprezentanţi ca Dante, ca Petrarca sau ca Boccaccio, în secolul următor, care a fost prima şi marea epocă

Scanned with OKEN Scanner

de afirmare a Renașterii, golul lăsat de imposibilitatea unor alte realizări pe aceeași linie a creației literare (în sensul cel mai înalt al valorilor estetice), a fost întregit printr-o preocupare de ordin intelectual (în sensul erudiției și al culturii umaniste), care a dat întregii mișcări literare de la începuturile Renașterii caracterul accentuat de noutate.

Așa ne explicăm noi faptul că întreaga producție literară de seamă a secolului al XV-lea este, de fapt, continuarea celei anterioare, în sensul vechi, dacă nu chiar medieval, și din punct de vedere liric (Lorenzo), și epic (Pulci), și dramatic (*Le Sacre Rappresentazioni*).

Așa ne explicăm noi, totodată, lipsa marilor modele ale antichității greco-latine din fața literaturii italiene a Renașterii, atunci cînd a fost vorba de întreprinderile literare, prin care se caracterizează acest Quattrocento; după cum se explică, la fel, prestigiul de care au continuat să se bucure în decursul lui, modele ca acela oferit de Dante, sau de Petrarca.

Noutatea avea să fie rezervată, așadar, artelor plastice. Ele reprezentaseră, de fapt, o întîrziere față de literatură.

Însuși Giotto nu fusese în vremea lui Dante decît un creator parțial al noii estetici, întîrzierea „gravă" fiind denotată din lipsa priceperii de punere în perspectivă a corpurilor, cu toată perfecția de adevărată Renaștere pe care o revelează înțelegerea și pătrunderea psihologică a chipurilor.

Secolul primei Renașteri va fi deci secolul de aur al artelor plastice.

Ele îi vor da caracter precumpănitor estetic și vor justifica însă și definiția Renașterii, drept o formă de civilizație, care a acceptat supremația valorilor de artă, asupra celor morale, religioase, literare, sau chiar și intelectuale.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL ÎNTÎI

[1] În *La Civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. italiană de D. Valbusa, III ed. sub îngrijirea lui G. Zippel, Florența, Sansoni, 1921, vol. II, p. 223.

[2] PHILIPPE MONNIER, *Le Quattrocento*, Paris, Perrin, V ed., 1924, vol. I, p. 278.

[3] Pentru tot felul de amănunte care ilustrează exemplul său, vezi J. BURCKHARDT, *op. cit.*, vol. I, p. 42.

[4] Invocate în aceeași operă, vol. I, p. 45.

[5] Și o face LUIGI MALAGOLI, în studiul său *La personalità del Guicciardini nei „Ricordi"*, din revista „La Rinascita", Florența, II, Aprilie, 1939, nr. 6, p. 208.

[6] *Op. cit.*, p. 213.

[7] Ed. II, Milano, Fr. Vallardi, 1933, p. 50.

[8] V. ROSSI, *op. cit.*, p. 51.

[9] *Ibid.*, p. 81.

[10] Multe precizări în această privință dă ITALO SICILIANO, în remarcatul său studiu *Medio Evo e Rinascimento*, Milano, Albrighi Segati, 1936, Biblioteca della „Rassegna", p. 12.

[11] In *Il Quattrocento*, p. 370.

[12] Din *op. cit.*, pp. 145—146.

[13] Și o face tot ITALO SICILIANO, în *op. cit.*, p. 33.

[14] EUGENIO KOLTAY-KASTNER, *L'Umanesimo italiano in Ungheria*, în revista „La Rinascita", Florența, II, Februarie, 1939, nr. 5, p. 36.

[15] *Ibid.*, p. 35.

[16] *Ibid.*, p. 36.

[17] CESARE JACINI, *Il viaggio del Po. Le Campagne*, Milano, Hoepli, vol. II, f. a., p. 17.

[18] *Ibid.*, pp. 44—47.

[19] Aceste și alte exemple, în J. BURCKHARDT, *op. cit.*, vol. I, p. 138.

[20] *Ibid.*, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

21 Portretul se găsește în GIUSEPPE PORTIGLIOTTI, *I Borgia — Alessandro VI — Cesare-Lucrezia*, Milano, Treves, [1934], p. 30.

22 *Ibid.*, p. 86.

23 *Ibid.*, p. 156.

24 Citatul în ALEXANDRU MARCU, *Figuri femenine din Renaștere*, București, Cartea Românească, 1939, p. 148.

25 În studiul său intitulat *Lo sfondo storico del Rinascimento fiorentino*, în revista „La Rinascita", Florența, I, Iulie, 1938, nr. 3, p. 52.

26 Datate în CESARE JACINI, *op. cit.*, p. 38.

27 ROBERT DE LA SIZERANNE, *Béatrice d'Este et sa Cour*, Paris, Hachette, 1923, p. 78.

28 J. BURCKHARDT, *op. cit.*, vol. I, p. 224.

29 PH. MONNIER, *op. cit.*, vol. I, p. 162.

30 *Ibid.*, p. 273.

31 *Ibid.*, p. 330.

32 Citatul din *ibid.*, p. 49.

33 *Béatrice d'Este et sa Cour*, ed. cit., p. 10.

34 ROBERTO MARCOLONGO, *Leonardo da Vinci artista scienziato*, Milano, Hoepli, 1939, XVII, p. 169.

35 FRANCESCO SARRI, *Il pensiero pedagogico ed economico del Senese Francesco Patrizi*, în revista „La Rinascita", Florența, I, Ianuarie, 1938, nr. 1—2, p. 118.

36 *Ibid.*, p. 127.

37 În vol. *Savonarola*, Milano, Alpes, [1928], pp. 50—51.

38 LUIGI MALAGOLI, *art. cit.* (în nota 5), p. 223.

39 În studiul său *La grandezza italiana dei Medici*, în revista „La Rinascita", Florența, II, Aprilie 1939, nr. 6, p. 165.

40 În *Figuri femenine*, etc., ed. cit., p. 20.

41 *Ibid.*, p. 138.

42 Evocată în aceeași lucrare, la pp. 53 și urm.

43 Datele în V. ROSSI, *op. cit.*, p. 336.

44 *Ibid.*, p. 379.

45 *Ibid.*, p. 361.

46 *Ibid.*, p. 360.

47 ALEXANDRU MARCU, *Figuri femenine*, etc., ed. cit., p. 149.

48 G. PORTIGLIOTTI, *op. cit.*, pp. 190 urm., 197, urm., p. 211.

49 *Ibid.*, p. 211.

50 Citatul este reprodus după ALEXANDRU MARCU, *Figuri femenine*, etc., ed. cit., p. 23.

51 *Ibid.*, p. 40.

52 ROBERT DE LA SIZERANNE, *op. cit.*, p. 63.

53 PH. MONNIER, *op. cit.*, vol. I, p. 54.

54 Aceste și alte exemple în ITALO SICILIANO, *op. cit.*, pp. 112 și urm.

55 L. RENZETTI, *Federico da Montefeltro*, Urbino, S.T.E.U., 1928, pp. 78 urm.

Scanned with OKEN Scanner

[56] ROBERTO PAPINI, *Interpretazione di Antonello*, în „La Rinascita", Florența, III, Iunie-August, 1940, nr. 13—14, p. 474.

[57] Citatul în ROBERTO MARCOLONGO, *op. cit.*, p. 74.

[58] J. BURCKHARDT, *op. cit.*, p. 167.

[59] *Ibid.*, vol. I, p. 179.

[60] *Ibid.*, vol. I, p. 170.

[61] Citat în FRANCESCO SARRI, *art. cit.*, p. 134.

[62] GIUSEPPE DE LUCA, *Un umanista fiorentino e la Roma rinnovata da Sisto IV*, în revista „La Rinascita", Florența, I, Ianuarie—Aprilie 1938, nr. 1—2, p. 78.

[63] V. ROSSI, *op. cit.*, p. 484.

[64] J. BURCKHARDT, *op. cit.*, vol. I, p. 194.

[65] N. FESTA, *Umanesimo*, Milano, U. Hoepli, 1935, p. 24.

[66] *Op. cit.*, vol. I, p. 180.

[67] Notate întîmplător, la lectura studiului lui N. FESTA, *op. cit.*, pp. 142 și 154.

[68] Asemenea antecedente sînt precizate de ITALO SICILIANO, *op. cit.*, p. 65.

[69] HANS BARON, *art. cit.*, p. 51.

[70] GIULIO BERTONI, *Vecchio e nuovo Umanesimo*, în revista „La Rinascita", Florența, I, Iulie, 1938, nr. 3, p. 44.

[71] GIUSEPPE BOTTAI, *L'Umanesimo nella Scuola Italiana*, în revista „La Rinascita", Florența, III, Julie — August, 1940, nr. 13—14, p. 341.

[72] Citatul în J. BURCKHARDT, *op. cit.*, vol. I, p. 163.

[73] „Portretul" lui Piccolomini este reprodus după PH. ONNIER, *op. cit.*, vol. I, p. 254.

[74] J. BURCKHARDT, *op. cit.*, vol. I, p. 160.

[75] Formula este redată de V. Rossi, în *op. cit.*, p. 334.

[76] ETTORE ALLODOLI, *Il Rinascimento italiano in Inghilterra*, în revista „La Rinascita", Florența, I, Iulie 1938, nr. 3, p. 121.

[77] P. BARGELLINI, *Via Larga*, Florența, Vallecchi, [1940,] pp. 152—154.

[78] *Ibid.*, p. 153.

[79] *Ibid.*, p. 162.

[80] EUGENIO GARIN, *La „dignitas hominis" e la letteratura patristica*, în revista „La Rinascita", Florența, I, Octombrie, 1938, nr. 4, p. 102.

[81] PIERO MARRUCCHI, *Nuovi studi su Giovanni Pico della Mirandola*, în revista „La Rinascita", Florența, I, Octombrie, 1938, nr. 4, p. 149.

[82] Citatul din Pico della Mirandola, în J. BURCKHARDT, *op. cit.*, vol. II, p. 95.

[83] EUGENIO GARIN, *op. cit.*, p. 108.

[84] Citatul în PH. MONNIER, *op. cit.*, vol. II, p. 387.

[85] Citatul în FRANCESCO SARRI, *art. cit.*, p. 100:

[86] V. ROSSI, *op. cit.*, p. 391.

[87] Cfr. recenzia lui ROCCO MONTANO, la G. TOFFANIN, *Giovanni Pontano fra l'uomo e la natura* (Bologna,

[31] Citatul în HANS BARON, *op. cit.*, p. 66.
[32] Un exemplu, care o privește pe Isabella d'Aragona, în ROBERT DE LA SIZERANNE, *Béatrice d'Este et sa Cour*, Paris, Hachette, 1923, p. 110.
[33] N. FESTA, *Umanesimo*, Milano, Hoepli, 1935, p. 123.
[34] Citatul în V. ROSSI, *op. cit.*, p. 472.
[35] N. FESTA, *op. cit.*, p. 126.
[36] Prin V. ROSSI, *op. cit.*, pp. 490—491.
[37] V. ROSSI, *op. cit.*, pp. 507—508.
[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.*, p. 509.
[40] *Ibid.*, pp. 514—515.
[41] *Ibid.*, p. 496.
[42] Datele în *ibid.*, p. 496.
[43] *Ibid.*, p. 498.
[44] *Ibid.*, p. 501.
[45] *Ibid.*, pp. 225—226.
[46] *Ibid.*, p. 463.
[47] PH. MONNIER, *op. cit.*, vol. II, p. 68.
[48] *Ibid.*, p. 343.
[49] Datele în V. ROSSI, *op. cit.*, p. 379.
[50] *Ibid.*, p. 360.
[51] *Ibid.*, p. 363.
[52] Analizată în *ibid.*, p. 365.
[53] *Ibid.*, p. 366.
[54] *Ibid.*, p. 371.
[55] *Ibid.*, pp. 376—377.
[56] *Ibid.*, p. 381.
[57] Citatul în *ibid.*, p. 337.
[58] Analizate în *ibid.*, p. 346.
[59] *Ibid.*, pp. 348 și urm.
[60] Datele în F. G. FIORI, *Lorenzo il Magnifico*, Florența, Vallecchi, [1937], pp. 178—179.
[61] *Ibid.*, p. 412.
[62] *Ibid.*, p. 415.
[63] *Ibid.*, pp. 184 și urm.
[64] Datele în V. ROSSI, *op. cit.*, pp. 333—334.
[65] G. CAMELLI, *Cristoforo Landino*, în revista „La Rinascita", Florența, II, Aprilie, 1939, nr. 6, p. 309.
[66] V. ROSSI, *op. cit.*, p. 259.
[67] Și o face V. ROSSI, în *op. cit.*, p. 229.
[68] *Ibid.*, p. 231.
[69] *Ibid.*, p. 242.
[70] *Ibid.*, p. 393.
[71] Declarația în PH. MONNIER, *op. cit.*, vol. II, p. 101.
[72] *Ibid.*, pp. 389, 391.
[73] PH. MONNIER, *op. cit.*, vol. I, p. 291.
[74] *Ibid.*, vol. II, pp. 65—67.
[75] V. ROSSI, *op. cit.*, p. 236.
[76] Datele în *ibid.*, p. 228.
[77] *Ibid.*, p. 541.
[78] *Ibid.*, p. 244.
[79] *Ibid.*, p. 246.

Scanned with OKEN Scanner

[80] Aprecierile în *ibid.*, p. 421.
[81] *Ibid.*, p. 438.
[82] PH. MONNIER, *op. cit.*, vol. II, p. 364.
[83] V. ROSSI, *op. cit.*, p. 525.
[84] *Ibid.*, p. 526.
[85] *Ibid.*, p. 529.
[86] Concluziile lui V. ROSSI sînt categorice în această privință. Cfr. *ibid.*, pp. 304—305.
[87] *Ibid.*, p. 354.
[88] Datele în J. BURCKHARDT, *op. cit.*, vol. II, p. 89.
[89] PH. MONNIER, *op. cit.*, vol. II, p. 243.
[90] Datele pentru Merlin Cocai, în E[ttore] A[llodoli], *Folengo*, în revista „La Rinascita", Florența, I, Ianuarie-Aprilie, 1938, nr. 1—2, p. 208.
[91] Citatul în PH. MONNIER., *op. cit.*, vol. I, p. 327.
[92] J. BURCKHARDT, *op. cit.*, vol. I, p. 235.
[93] In *op. cit.*, vol. I, p. 109.
[94] Precum este aceea, recentă, a lui Mario Apollonio; cfr. recenzia lui E. CERULLI, care repune în discuție afirmația lui Camerini, în revista „La Rinascita", Florența, III, Iunie—August, 1940, nr. 13—14, p. 601.
[95] Datele au fost aflate în vol. *Toscana*, Milano, Touring Club Italiano, 1934, Parte I, p. 34.
[96] Datele în *ibid.*, p. 82.
[97] *Ibid.*, p. 213.
[98] *Ibid.*, p. 217.
[99] *Ibid.*, p. 228.
[100] *Ibid.*, p. 229.
[101] Volumul *Toscana*, Milano, Touring Club Italiano, 1934, Parte II, p. 35.
[102] *Ibid.*, p. 60.
[103] *Ibid.*, p. 141.
[104] *Ibid.*, p. 151.
[105] Volumul *Lombardia*, Milano, Touring Club Italiano, 1931, Parte I, p. 34.
[106] *Ibid.*, Parte II, p. 65.
[107] *Ibid.*, p. 120.
[108] DE BARNA OCCHINI, în studiul său *Unità del Genio italiano*, în revista „La Rinascita", Florența, I, Octombrie, 1938, nr. 4, p. 17.
[109] EDMONDO RHO, *Canoni interpretativi del Quattrocento*, în revista „Leonardo", Florența, X, Martie, 1939—XVII, nr. 3, p. 81.
[110] V. ROSSI, *op. cit.*, p. 310.
[111] ITALO SICILIANO, *Medio Evo e Rinascimento*, Milano, Albrighi Segati, 1936, pp. 114 și urm.
[112] Și o face ITALO SICILIANO, în *op. cit.*, p. 145.
[113] Publicat în revista „La Rinascita", Florența, II, Februarie, 1939, nr. 5, pp. 3 și urm.
[114] *Ibid.*, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CUVÎNT DESPRE AUTOR 5
PREFAȚĂ 11

I. OMUL NOU AL RENAȘTERII 34
II. DE LA ARTA CELOR MAI MARI CREATORI, LA CELE MAI NEÎNSEMNATE OBIECTE ȘI REALIZĂRI 84
III. ARTA ÎNFRUMUSEȚĂRII FEMININE 120
IV. ARTA ÎMPODOBIRII UNUI APARTAMENT 139
V. ARTA GRĂDINILOR 157
VI. ARTA ÎNSCENĂRII UNEI FESTIVITĂȚI .. 184
VII. ARTA ÎNDELETNICIRILOR 213
VIII. REALITATE ȘI ARTĂ ÎN RENAȘTERE .. 270
IX. SIMȚUL ARMONIEI 308
X. LIMITELE, MERITELE, ORIGINALITATEA ȘI DEFINIȚIA CURENTĂ A RENAȘTERII 337
XI. RAPORTUL DINTRE VALORILE PLASTICE ȘI CELE LITERARE. CONCLUZII .. 359

NOTE 421

Redactor: VICTORIA JIQUIDI
Tehnoredactor: ELENA DINULESCU

Bun de tipar: 12 mai 1984
Apărut 1984
Coli de tipar 18,5; planșe 12

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șoseaua Alba Iulia Nr. 40
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner